

# Neue Deutsche Hefte

**Beiträge zur europäischen Gegenwart  
mit den »Kritischen Blättern«**

## I N H A L T

**Heft 67**

**F E B R . 1 9 6 0**

**Scholochow** Lukeria • **Günter Bruno Fuchs** Gedichte • **von der Gablentz** Unser Christentum - soziologische Analyse • **Stanislaw Jerzy Lec** Unfrisierte Gedanken • **Alain** Notizen über das Glück • **Wilhelm Lehmann** Gedenkwort für Moritz Heimann • **Siegfried Borris** Form und Klanglichkeit in der neuen Musik • **Enno Patalas** Der französische Film auf neuen Wegen • **R.H.** Schläge auf die Blechtrommel • **Ursula Brumm** Warum wir keine Dramatiker haben • **U. B.** Bibliographie amerikanischer und englischer Zeitschriften • **Buchbesprechungen**

# NEUE DEUTSCHE HEFTE

*Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung*

Heft 67 – Februar 1960

Michail Scholochow: Lukeria . . . . .	993
Günter Bruno Fuchs: Gedichte . . . . .	1006
Otto Heinrich von der Gablentz: Unser Christentum – soziologische Analyse . . . . .	1008
Stanislaw Jerzy Lec: Unfrisierte Gedanken . . . . .	1022
Alain: Notizen über das Glück . . . . .	1023
Wilhelm Lehmann: Gedenkwort für Moritz Heimann . . . . .	1030

## BLICK IN DIE ZEIT

Siegfried Borris: Form und Klanglichkeit in der neuen Musik . . . . .	1037
Enno Patalas: Der französische Film auf neuen Wegen . . . . .	1045

## KRITISCHE BLÄTTER

R. H.: Schläge auf die Blechtrommel . . . . .	1053
Werner Vordtriede: Karl Wolfskehl/Zehn Jahre Exil . . . . .	1056
Hans Schwab-Felisch: Heinrich Böll/Billard um halbzehn. Roman . . .	1058
Werner Wilk: Rudolf Hagelstange/Spielball der Götter. Roman . . . .	1060
Karl Krolow: Wolfgang Weyrauch/Mein Schiff, das heißt Taifun . . .	1061
Rudolf Hartung: Tibor Déry/Die portugiesische Königstochter . . . .	1063
Hans Kricheldorf: Hans Keilson/Der Tod des Widersachers. Roman .	1064
Gunar Ortlepp: Kazimierz Brandys/Die Mutter der Könige. Roman . .	1066
Cyrus Atabay: Alfred Jarry/König Ubu. Drama . . . . .	1067
Joachim Günther: Gerhard Nebel/Homer . . . . .	1069
Herbert Fritsche: Hans Leip/Bordbuch des Satans . . . . .	1070
Gustav Hillard: „Regierte der Kaiser?“ Kriegstagebücher, Aufzeich- nungen und Briefe des Admirals G. A. von Müller . . . . .	1072
Walter Rosengarten: Wilhelm Boeck/hap grieshaber. Holzschnitte . . .	1074

## FORUM

Ursula Brumm: Warum wir keine Dramatiker haben . . . . .	1076
U. B.: Bibliographie amerikanischer und englischer Zeitschriften . . .	1077
Notizen . . . . .	1080

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3.– DM (zuzüglich Zustellgebühr); einzeln 3,50 DM; für Studenten im Abonnement 2,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Geibelstraße 4. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh. Umschlag S. Kortemeier. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany



Der erste Band von Michail Scholochows Roman *Podnjataja zselina* (*Neuland unterm Pflug*) erschien 1932 in den Heften 1–9 der Zeitschrift „Nowij Mir“ („Neue Welt“). Eine deutsche Ausgabe ist als Reclamband im Osten käuflich. Wenn dieser Roman auch nicht die Bedeutung des *Stillen Don* erreicht, ist er doch von großem dokumentarischem Wert.

Die Gestalten verteilen sich auf zwei sich bekämpfende Gruppen: die kommunistischen Vorkämpfer für die Kollektivierung und die Bauern, die einen mehr oder weniger aktiven Widerstand dagegen leisten. In diese politische Auseinandersetzung sind die persönlichen Schicksale eingebettet, deren Tendenz eindeutig ist.

Der zweite Band des Romans ließ lange auf sich warten. Erst 1959 erschien das erste von zwei Büchern geschlossen in Heft 9 der Zeitschrift „Newa“. Eine größere Anzahl von Kapiteln, darunter auch die hier übersetzten, waren allerdings schon 1955 in Heft 5 und 6 der Zeitschrift „Oktjab“ und in den Nummern vom 27., 28. Dezember 1955 und vom 1. Januar 1956 der Zeitung „Prawda“ erschienen. Das zweite Buch des zweiten Bandes wurde für eine „der nächsten Nummern“ der Zeitschrift „Newa“ angekündigt, es ist jedoch in den beiden folgenden Heften noch nicht erschienen.

Im vorliegenden Kapitel stellt Scholochow die menschlichen Beziehungen zwischen den verschiedenen politischen Gruppen dar. Naguljnow, Rasmjotnow und der aus Leningrad stammende Arbeiter und ehemalige Matrose Dawydow sind kommunistische Vorkämpfer der Kollektivierung. Timofej, der von Naguljnow erschossen wird, gehört der Kulakengruppe an. Die Beziehungen zur schönen, temperamentvollen Lukeria bilden ein Band der einen Gruppe zur anderen. Persönliche und politische Leidenschaften vermischen sich.

Luschka wohnte wie schon früher bei ihrer Tante. Die binsengedeckte Hütte mit den gelben, schiefen Fensterläden, deren alterskrumme Wände in der Erde festgewachsen waren, klammerte sich an den Abhang über dem Flößchen. Gras und Unkraut wucherten auf dem kleinen Hof. Die Wirtschaft von Luschkas Tante, der Aleksejewna, bestand nur aus einer Kuh und einem kleinen Gemüsegarten. Der Hof war an der Flußseite von einem niedrigen Zaun umgeben, in dessen Flechtwerk sich eine Lücke befand, die von der alten Wirtin benutzt wurde, wenn sie an den Fluß nach Wasser ging, um den Kohl, die Gurken und die Tomaten im Garten zu begießen.

Neben dieser Lücke ragten stolz die roten und violetten Hütchen der Disteln auf, und es wucherte wilder Hanf; durch das Flechtwerk zwischen den Pfosten wanden sich die Ranken der Kürbisse und bedeckten es mit einem Ornament gelber Blüten. Am Morgen glänzte der Zaun von blauen Tropfen der knospenden Winden und glich von ferne einem wunderbar geknüpften Teppich. Der Platz war still. An ihm fand auch Naguljnow Gefallen, als er in der Frühe des nächsten Tages am Flußufer den Hof der Aleksejewna passierte.

Zwei Tage lang tat er nichts und wartete darauf, daß sein Schnupfen verginge, aber am dritten Tag in der Dämmerung zog er sich die gesteppte Wattejacke an, schlich auf die Straße und stieg zum Flößchen hinab. Die ganze Nacht über – es war eine schwarze, mondlose Nacht – lag er im Hanf vor dem Zaun, aber niemand kam zu der Lücke. Im Morgengrauen ging Makar nach

Hause, schlief einige Stunden, fuhr tags zur ersten Brigade, die mit der Heumahd begonnen hatte, und lag, als es dunkel wurde, wieder hinter dem Zaun.

Um Mitternacht knarrte leise die Hüttentür. Durch das Zaungeflecht konnte Makar sehen, wie eine dunkle Frauengestalt, die in ein dunkles Tuch gehüllt war, auf der Treppe erschien. Makar erkannte Luschka.

Langsam verließ sie die Stufen, blieb ein wenig stehen, ging dann auf die Straße und bog in eine Gasse ein. Unhörbar ging Makar in einem Abstand von zehn Schritten hinter ihr her. Ohne Argwohn und ohne sich umzuschauen eilte Luschka dem Anger zu. Sie hatten das Dorf schon hinter sich gelassen, da spielte der Schnupfen Makar einen Streich. Er nieste laut, und zugleich warf er sich platt auf die Erde. Luschka wandte sich um. Einen Augenblick stand sie unbeweglich, wie angewurzelt da und preßte die Hände an die Brust; ihr Atem ging abgerissen und schnell. Das Mieder war ihr plötzlich zu eng, und das Blut pochte laut in den Schläfen. Aber Luschka überwand die Verwirrung und bewegte sich mit kleinen Schritten auf Makar zu. Er lag, sich mit den Händen in den Boden krallend, und beobachtete sie. Drei Schritte vor ihm blieb Luschka stehen und fragte mit erstickter Stimme: „Wer da?“

Makar hatte sich auf alle viere erhoben und zog nun schweigend die Jacke über den Kopf. Er wollte um keinen Preis von Luschka erkannt werden.

„Mein Gott!“ stieß sie fast tonlos vor Schreck hervor und floh zum Dorf zurück.

Vor dem Morgengrauen weckte Makar den Rasmjotnow und sagte verdrießlich, nachdem er sich auf die Bank gesetzt hatte:

„Einmal habe ich geniest und alles war zum Teufel! . . . Hilf mir, Andrej, sonst entkommt uns Timoschka!“

Nach einer halben Stunde fuhren sie mit dem Zweispänner zur Wirtschaft der Aleksejewna. Rasmjotnow band die Pferde an den Zaun, stieg die Treppe als erster hinauf und pochte an die schiefe Tür.

„Wer ist da?“ fragte die Wirtin mit verschlafener Stimme. „Zu wem wollt ihr?“

„Steh auf, Aleksejewna, sonst verschläfst du die Kuh“, sagte Rasmjotnow munter.

„Wer ist da?“

„Ich bin es, der Vorsitzende des Dorfsowjets, Rasmjotnow.“

„Was treibt dich vor Tau und Tag hierher?“ fragte die Frau wieder mürrisch.

„’ne Kleinigkeit, mach auf!“

Der Riegel knarrte, und Rasmjotnow ging mit Naguljnow in die Küche. Die Wirtin zog sich rasch an und entzündete die Lampe.

„Ist deine Mieterin zu Hause?“ Rasmjotnow wies mit den Augen nach der Stubentür.



„Ja, aber was willst du so früh von ihr?“

Rasmjotnow antwortete nicht, sondern klopfte an die Tür und sagte laut: „He, Lukeria! Steh auf, zieh dich an. Fünf Minuten hast du Zeit, wie beim Militär!“

Luschka kam barfuß heraus; um die nackten Schultern hatte sie ein Tuch geschlagen. Ihre mattbraunen Waden ließen die Spitzen ihres Unterrocks noch weißer erscheinen.

„Zieh dich an“, befahl Rasmjotnow und schüttelte mißbilligend den Kopf. „Hättest dir auch den Rock anziehen können . . . so ein schamloses Frauenzimmer.“

Luschka blickte die Ankömmlinge aufmerksam und fragend an und lächelte verführerisch.

„Hier sind wir doch ganz unter uns, vor wem soll ich mich schämen?“

Sogar verschlafen war sie jungfräulich frisch und hübsch, diese verfluchte Luschka! Rasmjotnow lächelte und konnte sein Vergnügen an ihrem Anblick nicht verhehlen. Mit einem schweren, starren Blick sah Makar die Wirtin an, die sich an den Ofen gelehnt hatte.

„Weshalb seid ihr gekommen, werte Gäste?“ Mit einer koketten Bewegung der Schulter ordnete Luschka das hinabgeglittene Tuch. „Sucht ihr vielleicht Dawydow?“

Sie lächelte triumphierend und frech, kniff die verwegen blitzenden Augen zusammen und suchte den Blick ihres früheren Mannes. Aber als Makar ihr das Gesicht zuwandte, blickte er sie ernst und ruhig an, und seine Worte fielen ebenso ernst und ruhig in die Stille:

„Nein, nicht Dawydow suchen wir bei dir, sondern Timofej Rwany.“

„Den soll man hier nicht suchen“, sagte Luschka ungezwungen, und doch schüttelte sie wie fröstelnd ihre Schultern. „Den soll man in den kalten Ländern suchen, dort, wohin ihr ihn vertrieben habt, meinen Falken . . .“

„Verstell dich nicht“, sagte Makar noch ebenso ruhig und verlor nicht die Selbstbeherrschung.

Offenbar hatte Luschka seine kalte Ruhe nicht erwartet, sie wurde zornig und ging zum Angriff über:

„Warst du es, Freundchen, der mir in der vergangenen Nacht auf die Hacken getreten ist, als ich hinter das Dorf ging?“

„Doch erraten?“ Makars Lippen bewegten sich kaum in unhörbarem Lachen.

„Nein, in der Dunkelheit nicht, aber du hast mich auf den Tod erschreckt, mein Lieber. Dann, als ich in das Dorf gelaufen war, kam ich darauf, daß du es gewesen bist.“

„Und warum warst du so erschrocken, du mutiges Luder?“ fragte Rasmjotnow grob und versuchte durch diese Grobheit den Zauber zu vertreiben, den Luschkas Schönheit auf ihn ausübte.

Sie stemmte die Arme in die Seiten und ihre wütenden Blicke versengten ihn:

„Du nennst mich Luder! Geh zu deiner Marinka und beschimpf sie. Viel-

leicht haut dir dann Demid Moltschun in die Fresse, wie sich's gehört. Mich kann man leicht beleidigen. Ich habe keinen Beschützer . . .“

„Davon hast du mehr als genug“, lachte Rasmjotnow.

Aber Luschka beachtete ihn nicht mehr, sondern fragte Makar:

„Und warum folgtest du mir? Was willst du von mir? Ich bin ein freier Vogel. Ich fliege, wohin ich will. Und wenn mein Freund, mein Dawydown bei mir gewesen wäre, hätte es ihm nicht gefallen, daß du in unsere Spuren trittst.“

Die Backenknochen in Makars Gesicht erbleichten, und die Muskeln hinter ihnen spielten, aber er bot seinen ganzen Willen auf, um sich zu beherrschen, und schwieg. Alle in der Küche hörten deutlich, wie seine zur Faust geballten Finger krachten. Das Gespräch, das jetzt eine gefährliche Wendung zu nehmen drohte, wurde von Rasmjotnow abgekürzt.

„Genug geredet! Mach dich fertig, Lukeria, und du auch, Aleksejewna. Ihr seid verhaftet. Wir bringen euch beide auf den Bezirk.“

„Warum?“ erkundigte sich Luschka.

„Das erfährst du dort.“

„Und wenn ich nicht fahre?“

„Dann binden wir dich wie ein Schaf und bringen dich hin. Wir werden dich nicht herumspringen lassen. Nun los, aber schnell!“

Luschka stand einige Sekunden unschlüssig da. Dann wich sie zurück, glitt unbemerkt durch die Tür, schlug sie hinter sich zu und versuchte von innen den Haken in der Türkrampe zu schieben. Makar jedoch packte gleich zu, riß ohne besondere Anstrengung die Tür auf, ging in die Stube und warnte sie mit erhobener Stimme:

„Wir machen keine Scherze! Zieh dich an und denk nicht an Flucht. Ich laufe nicht hinter dir her, eine Kugel holt dich ein! Verstanden?“

Schwer atmend setzte sich Luschka auf das verwühlte Bett.

„Geh hinaus. Ich will mich anziehen.“

„Tu's nur. Da gibt's nichts zu schämen. Ich habe schon alles an dir gesehen.“

„Der Teufel soll dich holen“, sagte Luschka, aber ohne Zorn und müde. Sie warf das Nachthemd und den Rock ab. Nackt und wunderschön in ihrer ganzen frischen Jugend ging sie unbefangen zum Koffer und öffnete ihn.

Makar sah sie nicht an. Mit gleichgültigem Blick starrte er zum Fenster hinaus . . .

Nach fünf Minuten stand Luschka in einem schlichten Kattunkleid da. Sie sagte:

„Ich bin fertig, Makar.“ Und sie erhob zu ihm ihre nicht mehr so unruhigen und ein wenig traurigen Augen.

Aleksejewna, die sich in der Küche umgezogen hatte, fragte:

„Und wer kümmert sich ums Haus? Wer wird die Kuh füttern? Wer nach dem Garten sehen?“

„Dafür werden wir schon sorgen, Tantchen. Und wenn du zurückkommst, ist alles in Ordnung, alles beieinander“, beruhigte sie Rasmjotnow.

Sie gingen in den Hof und stiegen in die Kutsche. Rasmjotnow nahm die Zügel, schwenkte wild die Peitsche und trieb die Pferde aus dem Stand zum



gestreckten Trabe an. Am Dorfsowjet machte er halt und sprang aus dem Wagen.

„Nun, ihr Weiber, kriecht heraus!“ Er ging zuerst in den Flur, zündete ein Streichholz an und öffnete die Tür zur dunklen Kammer. „Da hinein, und richtet euch dort ein.“

Luschka fragte:

„Wann geht's zum Bezirk?“

„Sobald es tagt, fahren wir.“

„Warum kamen wir im Wagen her und nicht zu Fuß?“ ließ Luschka nicht locker.

„Weil es so besser aussieht“, lachte Rasmjotnow in die Dunkelheit. Er konnte es den neugierigen Frauen wirklich nicht sagen: Sie hatten es getan, damit sie von niemandem auf ihrem Weg zum Dorfsowjet gesehen würden.

„Hierher hätten wir auch zu Fuß gehen können“, sagte die Aleksejewna und ging, sich bekreuzigend, in die Kammer. Luschka seufzte niedergeschlagen und folgte ihr schweigend. Rasmjotnow verschloß die Kammer. Erst dann rief er laut:

„Lukeria, hör her: Zu essen und zu trinken bekommt ihr. In der Ecke links von der Tür ist ein Kübel für die Notdurft. Ich fordere euch auf, ruhig zu sein, nicht zu lärmern und nicht an die Tür zu pochen; andernfalls werden wir euch, weiß Gott, binden und den Mund stopfen. Ich scherze nicht. Das wär's fürs erste! Morgen komme ich wieder zu euch.“

Das zweite Schloß legte er vor die Eingangstür des Dorfsowjets und sagte zu Naguljnow, der ihn auf der Treppe erwartete, und in seiner Stimme klang es wie eine Bitte um Vergebung:

„Dreimal vierundzwanzig Stunden werde ich sie hierbehalten, aber länger geht es nicht, Makar. Nun hast du, was du willst, aber erfährt Dawydow davon, dann geht es uns schlecht!“

„Er wird nichts erfahren. Spann die Pferde aus, dann bring den Arrestanten etwas zu fressen. Und hab Dank, ich gehe jetzt nach Hause . . .“

. . . Nein, nicht der alte, brave und ausgeglichene Makar Naguljnow ging durch die leeren Gassen von Grematschij Log in das blauschimmernde Dunkel der Vorfrühe. Etwas vornübergebeugt, schleppenden Schritts, ging er dahin, ließ den Kopf niedergeschlagen hängen und preßte hin und wieder seine große, breite Hand auf die linke Seite seiner Brust.

Um Dawydow nicht unter die Augen zu kommen, verbrachte Naguljnow den ganzen Tag bei der Heumahd, und nur zur Nacht kehrte er ins Dorf zurück. Am zweiten Tag, bevor er sich in den Hinterhalt legte, ging er zu Rasmjotnow und fragte: „Hat Dawydow mich gesucht?“

„Nein, ich habe ihn auch kaum zu Gesicht bekommen. Seit zwei Tagen schlagen wir die Brücke über das Flößchen. Ich habe nichts als Mühe: kaum, daß ich bei der Brücke bin, schon muß ich wieder zu unseren Arrestanten laufen.“

„Wie geht es ihnen?“

„Luschka tobte gestern wie wahnsinnig! Komme ich nur an die Tür, weiß sie nicht, wie sie mich nennen soll. Das verdammte Weib schimpft ärger als ein betrunkenener Kosak! Wo sie das nur gelernt hat! Mit Mühe brachte ich sie zur Ruhe. Später wurde sie ganz still. Sie weinte.“

„Laß sie weinen. Bald wird sie einen Toten beklagen.“

„Timoschka wird sich nicht zeigen“, sagte Rasmjotnow.

„Er kommt!“ Naguljnow schlug mit der Faust aufs Knie. Seine von den durchwachten Nächten verschwollenen Augen blitzten. „Wo soll er denn hin ohne Luschka? – Er kommt!“

... Und Timofej kam. Am dritten Tag vergaß er die Vorsicht und tauchte um zwei Uhr nachts an der Zaunlücke auf. Hatte ihn die Eifersucht ins Dorf getrieben? Oder der Hunger? Vielleicht beides – jedenfalls hielt er es nicht mehr aus und kam...

Lautlos wie ein wildes Tier schlich er vom Fließchen her über den Pfad. Makar hatte weder den Lehm Boden unter seinen Füßen knirschen noch das trockene Steppengras rascheln hören, und als er nur fünf Schritte vor sich die Silhouette eines etwas vorgebeugten Mannes auftauchen sah, erzitterte er vor Überraschung.

In der rechten Hand hielt Timofej das Gewehr, er stand ohne sich zu bewegen und lauschte aufmerksam. Makar lag im Hanf und hielt den Atem an. Einen Augenblick lang verdoppelte sich der Schlag seines Herzens, dann ging es wieder ganz ruhig, nur im Munde war es bitter und trocken.

Am Fließchen rief knarrend der Schnärz. In einem entfernten Teil des Dorfes brüllte eine Kuh. Irgendwo auf einer Wiese hinter dem Fluß schnarrte hin und wieder eine Wachtel.

Für Makar war es leicht zu schießen. Timofej stand, den Körper etwas nach rechts geneigt, die linke Seite entlastend, und lauschte vorsichtig. Leise legte Makar den Lauf des Revolvers auf seinen im Ellenbogen gebeugten Arm. Der Ärmel seiner Wattejacke war feucht vom Tau. Einen Augenblick lang zögerte er. Nein, er gehörte nicht zu dem Kulakengesindel, das aus dem Hinterhalt auf den Feind schießt! Und ohne seine Lage zu verändern sagte Makar laut:

„Schau dem Tod ins Gesicht, Scheusal!“

Wie von einem Trampolin emporgeschnebelt, sprang Timofej nach vorn und riß das Gewehr hoch. Aber Makar kam ihm zuvor. Der Revolverschuß klang in der Stille dumpf und nicht sehr laut. Timofej ließ das Gewehr sinken, seine Beine knickten in den Knien, und er fiel, wie es Makar schien, langsam auf den Rücken. Makar vernahm, wie sein Hinterkopf dumpf und schwer auf die harte, festgetretene Erde des Pfades schlug.

Fünfzehn Minuten lang lag Makar noch ohne sich zu rühren. Man geht nicht in Gesellschaft zu einer Frau, dachte er, aber vielleicht halten sich seine Freunde am Fluß verborgen und warten, und er strengte sein Gehör bis zum äußersten an. Doch rundherum stand nur die stumme Stille. Der Schnärz, der nach dem Schuß verstummt war, begann wieder zaghaft und mit Unterbrechungen



zu schreien. Rasch zog die Morgenröte herauf. Im Osten des dunkelblauen Himmels wuchs und verbreiterte sich ein purpurroter Streifen. Makar erhob sich und ging zu Timofej. Er lag auf dem Rücken, den rechten Arm weit von sich gestreckt. Seine erstarrten Augen, die aber den lebendigen Glanz noch nicht verloren hatten, waren weit geöffnet. Diese toten Augen ergötzten sich gleichsam in entzücktem und sprachlosem Erstaunen an den verlöschenden, flimmernden Sternen und an einem opalfarbenen, unten ein wenig silbrigen Wölkchen, das im Zenit des Himmels dahinschmolz, und an dem ganzen grenzenlosen Himmelsraum, der von einem durchsichtigen, ganz feinen Nebelschleier verhangen war.

Makar stieß den Toten mit der Spitze seines Stiefels und sagte leise: „Nun, jetzt ist Feierabend, was?“

Dieser Liebling der Frauen war auch noch im Tode schön. Über die reine, weiße Stirn, die von der Sonne nicht gebräunt war, hatte sich eine schwarze Locke gesenkt. Der rosige Schimmer war noch nicht aus dem Gesicht gewichen. Die volle Oberlippe, von einem weichen, schwarzen Schnurrbart bedeckt, hatte sich ein wenig geöffnet und entblößte die mächtigen Zähne. Der leichte Schatten eines verwunderten Lächelns verbarg sich in den blühenden Lippen, die wenige Tage zuvor Luschka noch so hungrig geküßt hatten.

Aber du bist dick geworden, Burschel dachte Makar.

Weder Erbitterung, wie in der letzten Zeit, noch Befriedigung, nichts außer bedrückender Müdigkeit empfand Makar, als er den Erschlagenen ruhig betrachtete. Alles, was ihn lange Tage und Jahre erregt hatte, alles, was einst das heiße Blut zum Herzen getrieben und ihn bis zur Erstarrung beleidigt hatte, die Eifersucht und der Schmerz – mit dem Tode Timofejs war das alles fort und unwiderruflich in eine unbekannte Ferne entschwunden.

Er nahm das Gewehr von der Erde auf und durchsuchte, das Gesicht von Ekel verzogen, die Taschen des Toten. In der linken Jackentasche fand er den genarbten Körper einer Eierhandgranate, in der rechten waren nur vier Patronenstreifen. Es fanden sich auch keine Papiere bei Timofej.

Bevor Makar ging, blickte er ein letztes Mal den Toten an und bemerkte erst jetzt, daß sein gesticktes Hemd frisch gewaschen und seine Hose auf den Knien ordentlich – offenbar von Frauenhand – gestopft worden war. Wie man sieht, nährte und pflegte sie dich nicht schlecht, dachte er bitter und ging sehr sehr müde durch die Zaunlücke davon.

Trotz der frühen Stunde empfing Rasmjotnow Makar an der Pforte, nahm ihm die Büchse, die Patronen und die Handgranate aus den Händen und sagte befriedigt:

„Du hast ihn also getroffen? Kühn war der Junge und lebte ohne Vorsicht . . . Ich hörte deinen Schuß, stand auf und zog mich an. Ich wollte schon hinfahren, aber da sah ich, daß du kommst. Ein Stein fällt mir von der Seele.“

„Gib mir die Schlüssel zum Dorfsowjet“, sagte Makar.

Oogleich Rasmjotnow vermutete, was er wollte, fragte er:

„Willst du Luschka freilassen?“

„Ja.“

„Nicht nötig.“

„Schweig“, sagte Makar dumpf. „Ich liebe sie trotz allem.“

Er nahm die Schlüssel, wandte sich schweigend um und ging schleppenden Schritts zum Dorfsowjet.

In der Dunkelheit des Flurs fand Makar nicht sogleich das Schlüsselloch. Während er die Kammertür öffnete, rief er leise:

„Lukeria, komm auf einen Augenblick heraus.“

In der Ecke raschelte das Stroh. Ohne ein Wort zu sagen stand Luschka auf der Schwelle und ordnete mit einer schlaffen Bewegung das weiße Kopftuch.

„Geh auf die Treppe hinaus.“ Makar trat zur Seite und ließ sie vorbei. Draußen auf der Treppe verschränkte Luschka die Arme auf dem Rücken und lehnte sich schweigend an das Geländer. Ob sie einen Halt suchte? Schweigend wartete sie. Ebenso wie Andrej Rasmjotnow hatte auch sie die ganze Nacht über nicht geschlafen und den leisen Schuß im Morgengrauen gehört. Sie erriet, was Makar ihr sofort mitteilen würde. Ihr Gesicht war bleich, und die trockenen Augen in den dunklen Höhlen verbargen einen neuen, Makar noch unbekannten Ausdruck.

„Ich habe Timofej erschlagen“, sagte Makar und sah ihr gerade in die schwarzen, erschöpften Augen, wobei sein Blick unwillkürlich zu den Leidensfältchen abirrte, die sich so erstaunlich schnell, in zweimal vierundzwanzig Stunden, an den Winkeln ihres mutwilligen, sensiblen Mundes hatten niederlassen können. „Geh sofort nach Hause, bind deinen Trödel zusammen und schere dich aus dem Dorf, für immer, sonst geht es dir schlecht . . . Sie stellen dich vor Gericht.“

Luschka stand schweigend da. Makar suchte in seinen Taschen. Dann reichte er ihr auf der Handfläche ein zerknittertes, seit langem nicht gewaschenes, schmutziggraues Spitzentüchlein.

„Es gehört dir. Als du fortgingst, blieb es zurück . . . Nimm es. Jetzt habe ich es nicht mehr nötig . . .“

Mit kalten Fingern steckte Luschka das Tüchlein in den Ärmel des zerdrückten Kleides. Makar holte Atem, dann sagte er:

„Wenn du dich von ihm verabschieden willst – er liegt auf eurem Hof, neben dem Zaun.“

Schweigend trennten sie sich, um sich nie mehr wiederzusehen. Als Makar die Treppenstufen verließ, nickte er ihr lässig einen Abschiedsgruß zu. Luschka jedoch begleitete ihn mit den Augen, löste nicht den Blick von ihm und neigte ihren stolzen Nacken in einer tiefen Verbeugung. Vielleicht erschien ihr nach dieser letzten Begegnung in ihrem Leben der stets harte und etwas ungesellige Mensch in anderem Licht? Wer weiß das . . .

Die heiteren, heißen Tage ließen das Gras auf den Heuschlägen reifen. Auch die letzte, die dritte Brigade von Grematschij Log schloß sich der Heumahd auf der Steppe an. Die Schnitter dieser Brigade fuhren am Freitag früh auf die Steppe hinaus, und am Samstagabend besuchte Naguljnow Dawydwow



in seinem Zimmer. Lange saß er schweigend da, gebeugt, unrasiert, in den letzten Tagen wie gealtert. In den dunklen Stoppeln auf seinem harten Kinn sah Dawydow in diesem Augenblick zum erstenmal den Rauhrefschimmer des Alters.

Schweigend rauchten Hausherr und Gast zehn Minuten lang, und keiner von beiden tat den Mund auf, keiner wollte das Gespräch zuerst beginnen. Aber bevor er wegging, fragte Naguljnow:

„Hast du geprüft, ob Ljubischkins Leute vollzählig zur Mahd gefahren sind?“

„Wer eingeteilt wurde, ist auch gefahren, und . . .?“

„Wirst du vielleicht morgen bei ihm nachschauen, wie's klappt?“

„Sie haben kaum hinfahren können, und schon kontrollieren? Ist das nicht ein bißchen früh?“

„Morgen ist Sonntag.“

„Na und?“

Naguljnows trockene Lippen bewegten sich in einem kaum sichtbaren Lächeln: „In seiner Brigade sind fast nur Kirchgänger, lauter Anhänger des religiösen Opiums, und besonders – in Röcken. Natürlich sind sie gefahren, aber kein Teufel wird am Feiertag mähen! Paß auf, manch eines von den Weibern strebt sogar nach Tubjanskoi in die Kirche. Die Arbeit aber wartet nicht und das Wetter kann umschlagen. Dann bekommen wir Spreu für die Hunde statt Heu.“

„Gut, ich werde morgen hinfahren und sie kontrollieren. Selbstverständlich dulde ich keine Abwesenheit. Dank für die Warnung. Aber warum sind, wie du sagst, gerade Ljubischkins Leute fast ausnahmslos Kirchgänger?“

„Nun, davon gibt's auch in den anderen Brigaden genug. Aber in der dritten sind die meisten.“

„Verständlich. Und was gedenkst du morgen zu machen? Fährst du vielleicht zur ersten?“

„Nirgendhin werde ich fahren. Ich werde einige Tage zu Hause bleiben. Ich bin wie zerschlagen, als ob man mich in drei Stößen gestoßen und in fünf Walkern gewalkt hat.“

In der Parteizelle von Grematschij Log war es Brauch, daß jeder Kommunist während der Feldarbeit auf dem Felde zu sein habe. Gewöhnlich waren sie draußen bei den andern, lange bevor sie den Befehl dazu vom Bezirkskomitee erhalten hatten. Und eben war Naguljnows Anwesenheit in einer der Brigaden wirklich notwendig. Doch Dawydow verstand des Freundes Gemütszustand nur zu gut und sagte deshalb:

„Da ist nichts dabei. Bleib nur zu Hause, Makar. So ist es auch besser: einer von den Leitern muß auf jeden Fall im Dorf sein.“

Den letzten Satz fügte Dawydow nur deswegen hinzu, weil er Makar sein Mitgefühl nicht offen aussprechen wollte. Naguljnow aber ging ohne sich zu verabschieden davon, als ob er nur deswegen hergekommen wäre. Aber schon nach einer Minute kam er wieder in die Stube und lachte verlegen:

„Mein Gedächtnis ist wie eine durchlöchernte Tasche. Ich habe sogar vergessen,

mich zu verabschieden. Wenn du von Ljubischkin zurück bist, komm zu mir und erzähl, was die Kirchgänger dort treiben und wohin ihre Augen blicken: unter die Füße der Pferde oder auf das Kreuz der Kirche von Tjubjanskoi. Sag diesen getauften Narren, daß Christus nur unsern Vorfahren in Hungerjahren die Mannagrütze vom Himmel schüttete, außerdem nur ein einziges Mal, und den Kosaken wird er das Heu für den Winter nicht machen, sag den Leuten, sie sollen nicht auf ihn vertrauen. Mit einem Wort, bring dort die antireligiöse Propaganda auf volle Touren! Du weißt ja selbst, was man bei solchen Gelegenheiten sagen soll. Schade, daß ich dich nicht begleite, ich könnte dir bei der antireligiösen Kampagne von großem Nutzen sein. Nicht etwa, weil ich ein so großer Redner bin, aber, Bruder, meine Faust ist bei Diskussionen zuweilen nützlich! Wenn ich einmal meinen Stempel aufdrücke, so kann mir mein Gegner nichts mehr entgegnen, denn stehend kann man zwar antworten, aber liegend – was kann man da noch für Argumente haben? Liegend denkt man an keinen Widerspruch!“

Naguljnows Augen wurden fröhlich, funkelten, und er schlug lebhaft vor: „Los, Sjoma, ich begleite dich! Je nun, der Augenblick ist nicht günstig, du wirst mit den Weibern Krach haben wegen der Religion. Dann kann ich dir vielleicht nützen. Du kennst doch unsere Weiber: Wenn sie dich im Frühling nicht gleich totgepickt haben, dann tun sie's bestimmt beim zweitenmal. Aber zusammen mit mir gehst du nicht unter! Ich weiß, wie man mit der Teufelsbrut umgeht!“

Indem Dawydown mit aller Gewalt das Lachen zurückzuhalten suchte, winkte er erschrocken mit beiden Händen ab:

„Nein, nein! Was fällt dir ein! Ich habe deine Hilfe nicht nötig, werde schon selbst fertig! Und – vielleicht ist deine Angst wirklich überflüssig. Das Volk ist im Vergleich zu den ersten Monaten der Kollektivierung bedeutend einsichtiger geworden. Das ist eine Tatsache! Aber du, Makar, mißt es wie früher an der alten Elle. Das ist auch eine Tatsache!“

„Wie du willst. Ich kann fahren, aber ich kann es auch bleibenlassen. Ich dachte nur, ich bin dir nützlich. Aber wenn du ein stolzer Held bist, werde nur selbst mit ihnen fertig.“

„Sei nicht beleidigt, Makar“, sagte Dawydown versöhnlich, „du bist ein schlechter Streiter gegen die religiösen Vorurteile, und schau, du kannst alles nur zu gründlich verderben!“

„Über diese Frage möchte ich nicht mit dir streiten“, sagte Naguljnow kühl.

„Sieh zu, daß du keine Fehler machst! Du hast dich daran gewöhnt, auf die Grundbesitzer von gestern Rücksicht zu nehmen, ich aber agitiere so, wie es mein Partisanengewissen befiehlt. Nun, ich gehe, leb wohl!“

So, als ob sie sich für lange Zeit trennen wollten, tauschten sie einen männlich-kräftigen Händedruck. Naguljnows Hand war hart und kalt wie Stein, aber in seinen Augen, die den lebendigen Schein verloren hatten, der eben noch vorhanden gewesen war, zeigte sich wieder der unausgesprochene geheime Schmerz. Er hat es jetzt nicht leicht, dachte Dawydown, und unterdrückte nur mit Mühe ein Gefühl des Mitleids, das sich von selbst einstellte.



Naguljnow hielt sich an der Türkrampe und wandte sich Dawydow zu, aber er sah ihn nicht an, sondern blickte zur Seite, und seine Stimme war ein wenig heiser, als er sprach:

„Meine frühere Frau, dein Schatz, ist aus dem Dorf gegangen. Hast du das schon gehört?“

Dawydow wußte noch nicht, daß Luschka bereits vor einigen Tagen sich für immer von Grematschij Log und den Plätzen ihrer Heimat und ihrer Erinnerung getrennt hatte, und er sagte, von dieser Mitteilung äußerst überrascht, mit Nachdruck:

„Das kann nicht sein! Wo soll sie ohne Papiere bleiben? Sicher ist sie bei ihrer Tante und wartet ab, bis sich das Gerede über Timofej gelegt hat. Es ist wirklich übel für sie, sich unter den Leuten zu zeigen. Schlecht ist es ihr mit Timofej ergangen . . .“

Makar lachte auf und wollte fast sagen: Und ist es ihr mit dir und mit mir besser ergangen?, aber er sagte etwas anderes:

„Ihr ist der Paß ausgehändigt worden, und am Mittwoch ist sie aus dem Dorf gegangen, das weiß ich bestimmt. Ich selbst sah sie, wie sie im Morgenrot über die Landstraße ging, ein kleines Kleiderbündel in der Hand. Auf dem Hügel blieb sie ein wenig stehen, blickte zum Dorf, und dann entschwand sie mir aus den Augen. Teufel auch! Ich forschte ihre Tante aus: ‚Wohin‘, sagte ich, ‚hat Lukeria ihre Schritte gelenkt?‘ Aber die Tante wußte nichts. Sie sagte, Lukeria habe nur gemeint, sie gehe, wohin das Auge blickt. Das ist alles. Nun hat sich bei ihr, bei dieser verfluchten Schlampe, das Leben ausgetanzt . . .“

Dawydow schwieg. Das alte Gefühl der Scham und der Unsicherheit Makar gegenüber beherrschte ihn nun wieder mit neuer Kraft. Indem er versuchte, gleichgültig zu erscheinen, sagte er und blickte dabei an Makar vorbei:

„Nun ist die Straße ihr Tischtuch! Keiner braucht ihr nachzutruuern.“

„Nie in ihrem Leben hat sie Mitleid nötig gehabt. Aber Timoschka hat mich und dich, Bruder, übers Ohr gehauen. Wie du es auch ansiehst, das ist eine Tatsache! Na, was rümpfst du die Nase? Es gefällt dir wohl nicht? Mir gefällt es auch nicht besonders, aber wohin verkriechst du dich vor der Wahrheit? Dich und mich für dumm zu verkaufen, war für Lukeria eine Kleinigkeit. Und warum? Weil sie so ein Weib ist, ein Teufelsbraten, aber kein Weib! Denkst du, sie hätte sich wegen der Weltrevolution die Seele zermartert? Überhaupt nicht! Für sie waren weder Kolchose noch Sowchose nötig, ja selbst die ganze Sowjetmacht war ihr egal! Sie wollte nur auf den Tanzboden, wenig arbeiten und möglichst viel herumscharwenzeln. Das war ihr ganzes, parteiloses Programm! Will man so ein Weib halten, muß man die Hände mit Pech bestreichen, sich an ihren Rock klammern, die Augen zusammenkneifen und alles auf der weiten Welt vergessen. Aber ich denke, sie würde trotzdem aus ihrem Rock schlüpfen, wie eine Schlange aus ihrer Haut, und dann nackt wie aus dem Mutterschoß fortflattern zum Tanz. So ist sie, diese gottverfluchte Lukeria! Warum hängte sie sich auch an Timoschka. Einst lungerte Timoschka mit seiner Ziehharmonika eine Woche lang im Dorf herum, strich an meiner

Wohnung vorüber. Und seit dieser Stunde wurde Luschka vom Fieber geschüttelt, und die Arme konnte gar nicht mehr erwarten, daß ich aus dem Hause ging! Aber womit hätte ich auch so ein leichtfertiges Geschöpf halten können? Ihretwegen die Revolution und die laufende Sowjetarbeit aufgeben? Eine Verkaufsbude gemeinsam anschaffen? Das wäre der Untergang gewesen! Untergang und bourgeoise Wiedergeburt! Nein, da ist es schon besser, sie auf den Hund kommen zu lassen, auch wenn sie sich dann dreimal erhängt. Aber ihretwegen, so einer Schlampe wegen, lohnt es sich weder für dich noch für mich, Sjoma, unsere Parteideologie zu verraten!“

Naguljnow lebte wieder auf, streckte sich. Seine Backen röteten sich. Er lehnte an dem alten Türpfosten, zog eine Papiros hervor, rauchte an und sagte nach zwei, drei Zügen schon ruhiger und leiser, ja, seine Stimme ging zuweilen in Flüstern über:

„Ich gestehe, Semjon, ich befürchtete, meine Ehemalige würde ein Jammergeschrei erheben, wenn sie den toten Timoschka sieht. Aber nein, ihre Tante erzählte, daß sie ohne Tränen, lautlos, zu ihm gegangen sei, sich vor ihm auf die Knie niedergelassen habe und ganz leise sagte: ‚Kamst zu mir geflogen, mein heller Falke, und flogst in den Tod . . . Verzeih mir, daß ich dich nicht vor dem Untergang bewahren konnte!‘ Und dann nahm sie ihr Tuch vom Kopf, zog den Kamm heraus, kämmte Timoschka und glättete seinen Schopf, küßte ihn auf die Lippen und ging davon. Ging fort von ihm und sah sich nicht mehr um!“

Nach einer kurzen Pause sprach Makar wieder lauter, und in seiner ein wenig heiseren Stimme bemerkte Dawydown voll Erstaunen schlecht verborgene Töne des Stolzes:

„Das also war ihr ganzer Abschied. Das ist schon was!? Das verfluchte Weib bewies auch ein starkes Herz! Nun, jetzt gehe ich, leb wohl!“

Deswegen also war Makar gekommen . . . Dawydown begleitete ihn bis zur Pforte, kehrte dann in seine halbdunkle Stube zurück und warf sich unausgezogen auf das Bett. Er wollte sich an nichts mehr erinnern, nichts denken, nur möglichst schnell im Schlaf vergessen. Aber der Schlaf kam nicht.

Wie viele Male hatte er sich wegen seiner unbedachten und unvorsichtigen Verbindung zu Luschka verflucht! War denn in ihren Beziehungen kein Tröpfchen Liebe gewesen . . . Aber dann war Timofej aufgetaucht, und Luschka hatte, ohne sich zu besinnen, mit ihm, Dawydown, gebrochen, sich an Timofej geschmiegt und war Hals über Kopf zum Geliebten übergelaufen. Was ist schon dabei: Offenbar kann man die erste Liebe wirklich nie mehr vergessen . . . Sie verließ das Dorf ohne ein Wort, ohne einen Abschied. Aber, brauchte er das? Sie hatte sich von dem verabschiedet, der ihr wert und nun tot war. Konnte er, Dawydown, etwas dafür? Alles hat seine Ordnung. Aber diese nicht sehr saubere Geschichte mit Luschka war wie ein schlechter, unbeendeter Brief, der mitten im Wort abbrach. Und das ist alles!

Dawydown wälzte sich auf seinem schmalen Bett, ächzte, stand zweimal auf, um zu rauchen, aber schlief dennoch erst im Morgengrauen ein. Er erwachte



erst, als es schon ganz hell geworden war. Der kurze Schlaf hatte ihn nicht erquickt, nein! Er erhob sich, und es war, als habe er einen schweren Katzenjammer. Durst quälte ihn, sein Kopf schmerzte unerträglich, der Mund war trocken, ab und zu plagte ihn eine leichte Übelkeit. Mühsam erhob er sich und suchte lange seine Stiefel, angelte mit den Händen unter dem Bett und unter dem Tisch danach, blickte verwundert in alle Ecken der leeren Stube, und erst als er sich aufrichtete und die Stiefel an seinen Füßen sah, hustelte er ärgerlich und flüsterte:

„Der Matrose Dawydow ist am Ende. Meinen Glückwunsch! Weiter geht es nicht mehr, Tatsache! Verdammte Luschka! Vier Tage ist sie nicht mehr im Dorf, aber sie ist noch immer um mich . . .“

Vor dem Brunnen entkleidete er sich bis zum Gürtel und goß lange eiskaltes Wasser auf den heißen, schweißbedeckten Rücken. Er jammerte, stöhnte, befeuchtete seinen Kopf und ging, als er sich erfrischt fühlte, zum Pferdestall des Kolchos.

LIED DES MANNES IM WASSERWAGEN

Guten Tag, Straße.  
Deine Stimme ist heiser und trocken  
deine Worte sind müdegehetzt, guten Tag.

Von beiden Seiten meines Wagens  
geb ich dir frisches Wasser zu trinken  
    Fontänen wie Vogelschwingen  
für die kleinen Randsteine  
    die haben Durst und sagen Dankeschön  
für die Platten des Gehsteigs  
    die haben Durst und rütteln sich wach  
für die buckligen Pflastersteine  
die haben Durst  
    und wünschen dem Wasserwagen  
    viel Glück und ein langes Leben.

ABENDGEBET EINES ZAUBERERS

Linke Hand, hier nichts da nichts.  
Jackenärmel –  
kein doppelter Boden.

Taschentücher  
rot blau grün  
Taschentücher  
fliegt  
Vogeltücher  
trocknet  
alle Tränen  
dieser kleinen unbekannten Stadt.



## KURZER AUFENTHALT IN DER WÜSTE

Hier ist der Himmel ein Kindermalbuchhimmel.  
Hier ist der Sand ein frisches Wasser –  
der Sand spült meine Hände gesund.

Ich komme aus den Städten der verummten Reiter  
sie gehen in hohen geschmeidigen Stiefeln  
sie haben mich ausgewiesen.

Endlich darf ich einen Kopfstand machen  
endlich darf ich ganz laut rufen: Lalala!

Sie haben ein Feuer an meinen Namen gelegt  
aber der Wind sammelt sich schon in der Wüste.

Der Wind fragt mich.  
Der Wind fragt.

Ich schreibe das einzige Wort  
das mein Lehrer  
der Wind  
wieder spurlos macht.

## CAGLIOSTROS LETZTER ZAUBERSPRUCH

Ist es schon soweit, habt ihr auch alles zusammengetragen, jeden Koffer gepackt und nichts vergessen? – auch nicht den kostbaren Drachenhut, der den schönen erfrischenden Regen schickt?

Ich sehe, ihr habt alles vorbereitet, ich werde jetzt gehn.

Behaltet die Formel, die aus den Särgen alter und neuer Langeweile Kleinholz macht. Bettet den Freund und den Feind, die nicht mehr nach Hause kommen, wenn der Totengräber, der Staub, zu wandern beginnt.

Lebt wohl! Auf den Namen der Wolken getauft, fliege ich ohne Passierschein über das Aufgebot der Schatten. Ich trage den Drachenhut, der den schönen erfrischenden Regen schickt, denn ich muß durch das Feuer, das mich draußen erwartet.

## OTTO HEINRICH VON DER GABLENTZ UNSER CHRISTENTUM – SOZIOLOGISCHE ANALYSE

Der Religionssoziologe hat es nicht mit dem Verhältnis des Menschen zu Gott oder Göttern zu tun, sondern mit dem Verhältnis der Menschen zueinander. Denn er ist zunächst einmal Soziologe. Aber er muß berücksichtigen, daß die Verhältnisse der Menschen zueinander andere sind, wenn sie sich im Gottesdienst begegnen, als wenn sie sich auf dem Markt oder im Betrieb begegnen. Religionssoziologie darf nicht zur Theologie werden, aber sie darf auch nicht versuchen, die religiösen Erfahrungen aufzulösen in die Erfahrungen aus anderen gesellschaftlichen Bereichen. Religion ist ein Urphänomen des Menschen und der Gesellschaft. Wir verdanken Rudolf Otto die Analyse des Begriffs „des Heiligen“, das den Menschen zur Begeisterung hinreißt und in Erschütterung entsetzt. Wo Menschen diese Erfahrung machen, bildet sich ein eigener Typus von Gruppen, den man mit den üblichen Begriffen Gemeinschaft, Gesellschaft, Bund nicht fassen kann. Am besten nennen wir ihn Gemeinde. Die Menschen finden sich zusammen in der Verehrung der Macht, die sie als heilig erfahren haben: im Gebet, im Opfer, im Hören heiliger Worte, im Gesang oder Tanz – immer in der Erwartung, daß dieses Tun den heiligen Schauer in irgendeiner Weise beschwören könnte – und wenn es die abgeschwächteste Form der Erbauung, die innere Beruhigung, die Selbstbestätigung des Glaubens wäre. Daraus ergibt sich die soziale Funktion der Religion: Sie gibt den Menschen das Bewußtsein, im Einklang mit dem Heiligen zu leben, das Bewußtsein, daß ihr Leben sinnvoll ist, daß eine Ordnung in der Welt herrscht, die sie auch in der Gesellschaft verwirklichen können, wenn sie Glieder der Gemeinde sind. Wir sprechen von der Integration der Gesellschaft durch die Religion, von der Herstellung des Bewußtseins einer sinnvollen Einheit.

Damit haben wir ausgemacht, was die Religionssoziologie zu untersuchen hat. Zunächst die Gemeindebildung mit allem, was dazugehört an Priestertum, Prophetentum, Jüngerschaft und Bruderschaft. Dann die Ausweitung der Gemeinde zur Übernahme der Integrationsaufgabe: die Bildung einer kirchlichen Gesamtorganisation mit ihrem Apparat und ihrer Lehre, also die Hierarchie und die Theologie, soweit sie unter soziologischen Aspekten zu untersuchen sind. Drittens die Erscheinungen der gesellschaftlichen Integration, soweit sie nicht in den hergebrachten Formen der Religion vor sich gehen, aber dieselben Ergebnisse haben, die Menschen zu einer geistigen und gesellschaftlichen Einheit zusammenzuschweißen. Das geschieht kaum je durch eine bloße philosophische Sinndeutung des gesellschaftlichen Lebens im historischen oder kosmischen Zusammenhang, sondern damit pflegt ein symbolisches Handeln verbunden zu sein, in dem die Gruppe sich ausdrückt: Lieder, Aufmärsche, Kundgebungen, dazu gehört eine Hierarchie von Lehrern, Propagandisten usw. Es ist nicht sehr wichtig, wo man begrifflich die Grenzen zieht, ob man von säkularen Religionen oder Ersatzreligionen spricht, ob man



Ideologien mit integrierenden Tendenzen aber ohne symbolische Feiern schon zu den säkularen Religionen rechnet. Wichtig ist nur, daß die Religionssoziologie breit genug angelegt wird, um alles zu erfassen, was Integrationsfunktion ausübt und Religionscharakter annehmen kann.

So muß also auch unsere Betrachtung vorgehen. In den Mittelpunkt gehört die Gemeinde der Gläubigen. Dann müssen die großen kirchlichen Organisationen betrachtet werden. Und schließlich die neuen Formen, mit denen die Kirchen den Aufgaben der gewandelten gesellschaftlichen Ordnung zu begegnen versuchen.

95 Prozent der westdeutschen Bevölkerung bekennen sich zur christlichen Kirche, fast sämtlich zu den beiden großen Konfessionen. Trotzdem ist es falsch, von einem christlichen Volk zu reden. Die Christen sind in der Minderheit. Das zeigen die Zahlen über den Besuch der Gottesdienste. Die Deutschen sind aber ein Volk der christlichen Sitte. Das zeigen die Zahlen der Taufen, Trauungen und Beerdigungen, der Teilnahme am Religionsunterricht in der Schule, der evangelischen Konfirmation. Daß es sich gerade bei der Konfirmation viel mehr um Sitte als um eine Glaubenssache handelt, zeigt die Niederlage der Kirche im Kampf um die Jugendweihe. Nun ist es natürlich äußerst mißlich, die religiöse Haltung statistisch erfragen zu wollen. Als in England unlängst beantragt wurde, man solle nur regelmäßige Gottesdienstbesucher an Kirchenwahlen teilnehmen lassen, wurde der Vorschlag abgelehnt mit der Begründung, auch unter denen, die nur selten teilnahmen, befänden sich ernsthafte Christen, die man gerade für das Gemeindeleben interessieren müsse.

Hier erhebt sich das erste unserer Probleme, das für die großen Konfessionen verschieden liegt und sich für die Freikirchen vollends anders stellt, die Frage nach dem Verhältnis zwischen den registrierten Mitgliedern der Kirche, den Mitgliedern der feiernden Gemeinde und den Gläubigen. Bei den Freikirchen fallen diese Gruppen praktisch zusammen. Die Entscheidung für die Gemeinde ist ein persönliches Bekenntnis. Auch wo die Kinder schon in der Gemeinde aufgewachsen sind, pflegt die gleichmäßige Bindung an Familie und Gemeinde so stark zu sein, daß die Jugendlichen entweder am Gemeindeleben weiter teilnehmen oder sich von Familie und Gemeinde zugleich trennen. Natürlich gefährdet die Massengesellschaft auch die Freikirchen.

Massengesellschaft soll hier ohne jede Wertung gebraucht werden. Es ist jene Gesellschaft, in der jeder auf das Funktionieren des „anonymen Apparates der Daseinsvorsorge“, wie Jaspers sagt, angewiesen ist, in der man nur einen kleinen Teil der Menschen kennt, denen man begegnet, in der man pluralistisch lebt, das heißt in verschiedenen Gruppen, die keine oder wenig Beziehungen zueinander haben. In Familie, Nachbarschaft, Betrieb, Verein und auch Kirche habe ich normalerweise jeweils mit anderen Menschen zu tun. Dadurch wird die Intensität der einzelnen Gruppen geschwächt, wenn nicht besondere Gegenkräfte auftreten. Bei der Kleinheit und Exklusivität der Freikirchen ist das in Deutschland der Fall. Die großen Kirchen in Deutschland sind

organisiert nach dem Parochialprinzip, das heißt nach Nachbarschaften. Nun klagen die Kirchen seit zwei oder drei Generationen, daß sich zwei Gruppen ihnen entfremdet hätten: die Gebildeten auf der einen, die Arbeiter auf der anderen Seite. Träger des Gemeindelebens sind die Bauern und die Kleinbürger. Wenn der Soziologe nach den Gründen fragt, dann muß er auf zwei Dinge achten: auf den Inhalt der Verkündigung und auf die Bedeutung der Nachbarschaft als Lebensgruppe. Den Inhalt der Verkündigung werden wir nachher behandeln. Es ist allerdings sehr bedeutsam, daß die Gebildeten sich an der historisierenden Theologie, die Arbeiter – vor allem im evangelischen Bereich – sich an der Bürgerlichkeit der Pfarrer stoßen.

Aber es ist ebenso wichtig und von der offiziellen Kirche noch kaum beachtet, daß der Aufbau der Kirche sich noch immer nach einem Prinzip vollzieht, das für den Gesellschaftsaufbau nicht mehr gültig ist. Nachbarschaft ist die Lebensgruppe für die Menschen, für die Wohnstätte und Arbeitsstätte zusammenliegen oder jedenfalls nahe beieinander in einem Wohnbezirk, in dem man dauernd denselben Menschen begegnet. Das aber gilt heute nur noch für Bauern, für Handwerker und Kleinhändler. Hier sind die Nachbarn auch die Nächsten, und die Menschen, denen man in der Kirche begegnet, sind dieselben, mit denen man im Alltag umgeht. Die Parochialgemeinde ist ein idyllischer Rest der vorindustriellen Welt.

Daran ändert sich auch nichts, wenn am Sonntag ein weiterer Kreis zum Gottesdienst kommt: in evangelischen Gemeinden die Personalgemeinde eines angesehenen Predigers, in katholischen Gemeinden die Sakramentsgemeinde, die ihre kirchliche Pflicht dem objektiven Heiligtum gegenüber erfüllt. Das hat mit Theologie und mit Hierarchie, mit Lehre und Ordnung, aber wenig mit Gemeinde zu tun. Die lokalen Abweichungen intakter Bauerngemeinden sind nicht sonderlich bedeutsam, denn sie sind bedroht durch die Industrialisierung und vor allem durch die Technisierung des Verkehrs. Wenn die Jugend mit dem Motorrad ins Kino fährt, löst sich die alte Ordnung des Dorfes auf. Sehr viel wichtiger sind aber drei andere Ausnahmen: die Diasporagemeinde, die bekennende Gemeinde und die Siedlungsgemeinde. Die Diasporagemeinde, wörtlich „die Gemeinde in der Zerstreuung“, sammelt eine Minderheit in einem Gebiet, dessen Bevölkerung zur anderen Konfession gehört. Die Lage ist ähnlich wie bei einer Freikirche. Der Gegensatz zur Mehrheit schließt nicht nur die Gläubigen im strengen Sinne zusammen, sondern auch die anderen Zugehörigen empfinden ein Bedürfnis, sich an Menschen ihrer Überlieferung anzuschließen. Diasporagemeinden können auf diese Weise zu Traditions- und Oppositionscliquen erstarren, sie können aber auch zur Vertiefung des Bekenntnisses und zur Erneuerung des Glaubens geführt werden. Auch die bekennende Gemeinde ist eine Minderheitengruppe, aber innerhalb der eigenen Kirche. Wir kennen den Typus der Erweckungsgemeinde und den Typus der bekennenden Kirche. Im Unterschied zur Diaspora wird hier die eigene Entscheidung angerufen, und zwar wird meistens nicht nur die seelische Kraft, sondern auch der Intellekt beansprucht. Die Erweckungsgemeinde nimmt alles ernster, als es in der volkskirchlichen



Routine genommen wird: Gottesdienst und Sakrament, Hausandacht und Bibelstunde, Seelsorge und Beichte, Selbstzucht und Nächstenliebe. Die Bekehrten finden sich im gemeinsamen Erlebnis, zunächst ganz unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Stellung. Auf die Dauer aber bildet sich auch hier meist wieder ein kleinbürgerlicher Pietismus heraus, weil nur hier die Alltagsumgebung keine wesentliche Gegenwirkung ausübt. Anders ist es in der bekennenden Kirche. Sie sammelt sich in der Abwehr gegen Eingriffe von außen. Der klassische Fall war die Erneuerung der evangelischen Kirche im Kampf gegen den Nationalsozialismus. Der Widerstand wurde ausgelöst durch die Forderung, den Arierparagraphen in der Kirche einzuführen. An diesem Punkt brach der unüberbrückbare Gegensatz zum totalen Staat auf. Freisler formulierte ihn klar im Prozeß gegen Moltke: „Herr Graf, eins haben das Christentum und wir Nationalsozialisten gemeinsam, und nur dies eine: wir verlangen den ganzen Menschen.“ Damit aber wurde das Christentum eine Sache für einen Menschentypus, den man bisher wenig in den Parochialgemeinden, aber auch sonst wenig in den traditionellen, gesellschaftlich konformistischen kirchlichen Organisationen gefunden hatte: für die Unabhängigen. Sie verlangten auch eine Erneuerung des Gottesdienstes, sie ließen nur noch eine Theologie gelten, die mit der Königsherrschaft Christi über alle Gebiete des Lebens ernst machte, sie übertrugen das Prinzip der Bruderschaft auf die kirchliche Organisation. Hier bekam eine bestimmte Schicht der Intellektuellen wieder Zugang zur Kirche und hat ihn behalten, zum Teil auch noch den Zugang zum Leben der Parochialgemeinden. Und in der Arbeiterschaft hat die Kirche wenigstens wieder Respekt gewonnen. Es war der Stolz der Bekenntnispfarrer, wenn die Kirchengegner von ihnen sagten: „Der Mann steht zu seinem Wort.“

Die katholische Kirche hatte ähnliche Erfahrungen schon im Kulturkampf gegen Bismarck gemacht. Und es wäre zu untersuchen, ob die – im Vergleich mit den romanischen Ländern so auffällige – Kirchentreue der gebildeten deutschen Katholiken nicht damit zusammenhängt. Aber das Problem der Parochialgemeinde ist damit nur verschoben. Sobald die Bedrohung fortfällt, kehrt es wieder. Nur, daß inzwischen neue Wege modernen kirchlichen Lebens überhaupt sichtbar geworden sind.

Ob zu diesen neuen Wegen schon die Siedlungsgemeinde gehört? Ich meine ganz neu gebildete Kirchengemeinden in neugebauten Siedlungen. Hier wohnen Menschen verschiedener Schichten, die zugleich eingezogen sind. Sehr viel junge Familien, oft in Eigenhäusern. Die Nachbarschaft ist hier intensiver als in den älteren städtischen Wohngegenden. Die Frauen und Kinder leben sehr nahe zusammen. Kirche, Schule, andere kulturelle Einrichtungen werden zusammen begründet. Pfarrer und Gemeindekirchenrat sind nicht mit traditionellem Kirchenvolk belastet. Wenn es hier von Anfang an gelingt, die Kirche zum geistigen Zentrum, auch zum Beispiel für Vorträge und Aussprachen zu machen, wenn dazu etwa noch ein Kern bekennender Gemeinde zu sammeln ist, dann bietet sich eine Chance für eine neue Form

der Nachbarschaft, die noch nicht erprobt, aber auch noch nicht widerlegt ist.

Entscheidend ist dafür aber nicht mehr die Gemeinde, sondern die Kirche als solche. Kann die Kirche in der Massengesellschaft Autorität behalten, verlorene Autorität zurückgewinnen oder neue Autorität gewinnen? Das hängt von ihrer Lehre ab, von dem Vorbild, das ihre maßgebenden Vertreter im Leben geben, von der Wirkung, die von ihren Gottesdiensten ausgeht. Es hängt von ihren Amtsträgern ab und von ihren Anhängern. Bei den Anhängern wieder von den alten Getreuen, dem Kirchenvolk, wie man bei uns sagt, und von dem Ergebnis der Mission. Bei der Mission von den zwei sehr verschiedenen Typen, den Konvertiten und den echten Heidenchristen.

Diese Fülle von Begriffen bedarf zunächst einer Erklärung. Lehre – Haltung – Gottesdienst hatten wir gegenübergestellt. Der christliche Glaube ist fast 2000 Jahre alt. Seine heiligen Schriften sind kaum jünger. Die heute maßgebende wissenschaftliche Theologie stammt bei der römischen Kirche aus dem 13. Jahrhundert, bei den Evangelischen aus dem 16. Jahrhundert. Die Formen des Gottesdienstes haben sich zwar seit dem Urchristentum gewandelt, aber auch hier gehen die maßgebenden Ordnungen und ihre Sprache auf das 13. und 16. Jahrhundert zurück. Er wird vollzogen im Latein des hl. Thomas von Aquino und im altertümlichen Deutsch Martin Luthers. Die Organisation der römischen Kirche geht zurück auf die Auflösung des Gottkaiser-tums im 4. Jahrhundert, die Organisation der evangelischen auf die Staatskirchen der Territorien im 16., der monarchischen bei Lutheranern und Anglikanern, der freien Städte und Stände bei den Calvinisten. Dahinter steht eine christliche Kultur. Theologisch muß man diesen Begriff ablehnen, weil er die absolute Größe Christi an etwas Zeitliches bindet. Aber der Soziologe hat das gute Recht, von christlicher Kultur so gut zu sprechen wie von islamischer oder buddhistischer. Christliche Kultur ist dann die Kultur jener Länder und Zeiten, in denen die Kirche die Elite stellte und die Maßstäbe darbot. Das gilt unbedingt für das westeuropäische Mittelalter und – nach der kurzen Krise der Renaissance – für die von der Reformation und Gegenreformation geprägten Jahrhunderte bis in das 18. hinein – ja weithin auch wieder für das 19. Jahrhundert. Daraus entsteht aber die soziologisch schwierigste Frage an die Kirche: Kann sie sich selber von dieser engen Verknüpfung mit historisch bedingten Formen des Staates, der Wirtschaft, der Bildung lösen? Von der germanischen Monarchie, von der handwerklich-bäuerlichen Wirtschaft, von der platonischen und aristotelischen Philosophie? Kann sie auch nur dem Kapitalismus und Liberalismus, geschweige denn dem Sozialismus und der Demokratie unbefangen gerecht werden? Um so mehr, als auch die Bibel sie soziologisch im Stich lassen muß. Denn da kommt nur die patriarchalische Ehe vor, keine berufstätige und akademisch gebildete Frau, nur der absolute Fürst, kein Parlament, nur Bauer und Handwerker, kein Ingenieur, Arbeiter und Unternehmer. Wie schwer die Umstellung ist, sehen wir, wenn heute die Kirche noch immer mit völlig unangemessenen Begriffen hantiert, wenn evangelische Theologen die Realität der Demokratie



mit dem Begriff der Obrigkeit, katholische Theologen Konzern und Gewerkschaften mit dem Begriff des Berufsstandes zu fassen versuchen.

Der Amtsträger der römischen Kirche hat seine Autorität durch die Weihe, der Amtsträger der evangelischen durch sein Studium. Dem Laien steht dort der Priester und hier der Theologe gegenüber. Nach der theologischen Deutung ist es der Sinn jedes christlichen Gottesdienstes, die Gegenwart Gottes zu vermitteln. Auch zum evangelischen Gottesdienst gehört das Sakrament der Wandlung. Auch der katholische Gottesdienst verlangt die Annahme des Geheimnisses durch die hörende Gemeinde. Pius X. sagte, sie sollen „nicht in der Messe beten, sondern die Messe beten“. Für die Volksfrömmigkeit – und sie ist soziologisch relevant – bleibt aber der typische Unterschied zwischen dem vom Priester verwalteten Sakramentsgottesdienst der Katholiken und dem protestantischen Predigtgottesdienst, den der studierte Theologe hält. Maßgebend ist im einen Fall die Hierarchie: Priester – Bischof – Papst. Wesentlich ist, was in der Kirche am Altar geschieht. Das unfehlbare Lehramt deutet es aus, es gibt auch die Weisungen für das Verhalten der Gläubigen in der Welt. Maßgebend ist im anderen Fall die Theologie, letzte Instanz der Professor als Schulhaupt. Wesentlich ist, was von der Kanzel gesagt wird, wobei der Unterschied zwischen Kanzel und Katheder sich oft verwischt. Was die Gläubigen mit der empfangenen Lehre in der Welt anfangen, ist dann viel mehr Sache ihrer eigenen Entscheidung als der seelsorgerischen Weisung. Der römische Priester muß schon um des Beichtstuhls willen lebensnah bleiben. Der Pastor muß „das reine Wort“ predigen, und es gab eine Weile sogar eine Modetheologie, die ihn darauf beschränken wollte. Dementsprechend fällt auch das Verhalten der Laien verschieden aus. Der traditionsgebundene Katholik hält sich an das sakramentale Geschehen und an die Weisungen der Priester. Die Kirche ist das Zentrum der Gesellschaft und damit die eigentliche Welt. Dem modernen Leben außerhalb der katholisch bestimmten Kultur steht er skeptisch gegenüber. Er besteht es im Vertrauen darauf, daß die höhere Weisheit Gottes, vermittelt durch die Kirche, sich durchsetzen wird. Er ist noch Christ, wie es die Väter waren. Ganz anders die Menschen, die aus freier Entscheidung katholische Christen geworden oder im bewußten Gegensatz gegen die Umgebung geblieben sind. Wir wollen sie die „Wieder-Christen“ nennen. Ihr geistiger und sozialer Schwerpunkt hat außerhalb der Kirche gelegen oder hätte dort liegen können. Die Naivität haben sie jedenfalls verloren. Sie sehen die Gefährdung der Kirche durch die Welt und einer Welt ohne Kirche. Entweder sie werden Fanatiker und verlangen eine „Rechristianisierung“, eine Wiederherstellung des vergangenen christlichen Abendlandes. Das ist vor allem vielfach die Haltung der Konvertiten, ob sie von dem Protestantismus, dem liberalen Laizismus oder dem Kommunismus her kommen. Oder aber, sie wollen die Christianisierung in der Kirche beginnen. Sie sind überzeugt, daß die Kirche die Kraft hat, die Welt zu gestalten und zu verwandeln, aber sie sehen, daß sie jetzt dieser Aufgabe nicht gewachsen ist. Es ist schwer, für diese Gruppe einen Namen zu finden. Reformismus und Modernismus ist nach römischer Terminologie

gleich verdächtig. „Linkskatholizismus“, wie einer ihrer Führer, der Wiener Friedrich Heer, heute sagt, verwirrt durch den politischen Akzent. Bezeichnend ist, daß es sehr bewußt praktizierende Katholiken sind, die nicht etwa liberal die Sakramentsfrömmigkeit ablehnen, nicht Außenseiter auf dem Weg zum Protestantismus, daß sie höher von der Kirche denken als deren offizielle Vertreter. Ja, Heer wirft denen vor, sie handelten gar nicht aus Urvertrauen, sondern aus Urange.

Auf evangelischer Seite haben wir genau die entsprechenden Erscheinungen. Nur daß die Noch-Christen schwächer sind. Wenn sie wirklich, wie die Pietisten, in der Kirche ihr Zentrum haben, dann ist es für sie nicht die Burg, von der aus die Welt erobert und beherrscht werden soll, sondern die Arche Noah, die ungefährdet auf dem Ozean der Sündflut, der sündigen, verlorenen Welt schwimmt und ihre Insassen vor der Berührung mit ihr und der Verantwortung für sie bewahrt. Dafür ist ja die Obrigkeit da, deren Amt sie sich nicht anmaßen, nachdem Luther es den Bauern und Schwärmern verboten hat.

Oder aber: Ihr Zentrum ist gar nicht die Kirche, sondern die bürgerliche Gesellschaft, der die Kirche das gute Gewissen gibt, so zu bleiben, wie sie ist, in die sie aber sonst nicht hineinzureden hat. (Auch auf katholischer Seite kommt diese Haltung, die man dort Josefismus nach der Politik Josefs II. genannt hat, nicht ganz selten vor.) Unter denen, die sich wieder als Christen fühlen, finden wir die Parallelen zu den Konvertiten und den Linkskatholiken. An Stelle des Fanatismus steht, was man heute den „Öffentlichkeitswillen der Kirche“ nennt, eine Sucht, überall dabeizusein, mitzumachen, ohne die Frage zu klären, ob die Kirche in dem betreffenden Fall wirklich Eigenes und Neues zu sagen hat. Das hat die „Worte“ der Bischöfe und Synoden so entwertet. Dann aber kommen die wirklichen Heidenchristen, die zu ihrem eigenen Erstaunen – meist im Zusammenhang mit der bekennenden Kirche – nicht in die Kirche zurück, sondern zu ihr hingefunden haben. Auch sie – wie jene Linkskatholiken – nicht Vertreter einer christlichen Weltanschauung, sondern mitbetende und mitfeiernde Glieder der Gemeinde. Auch sie mit viel größerem Anspruch und Zutrauen an die Kirche herantretend als die Traditionschristen. Aber noch stärker als die Katholiken bereit und entschlossen, die Kirche mitzuführen, denn ihr Respekt vor den kirchlichen Autoritäten ist naturgemäß sehr viel geringer und ihr Anspruch, mit zu entscheiden nach evangelischer Lehre sehr viel größer.

Erst nach dieser soziologischen Analyse der Christen können wir uns dem Inhalt des Christentums zuwenden. Es ist eine Universalreligion, weder der Lehre, noch dem Kultus, noch der Herkunft nach an ein bestimmtes Volk oder einen Kulturkreis gebunden. Im Gegenteil: Die Christenheit, die Ekklesia, die Herausgerufenen, hat ein neues Volk, eine neue Kultur gebildet. Sie war dazu imstande, weil das Christentum keine Erlösungsreligion ist, die es nur mit der Einzelseele und ihrem Gott zu tun hat. Es ist eine Geschichtsreligion. Der Kern des Glaubens ist der Dreiklang von Schöpfung, Erlösung und



Heiligung der ganzen Welt. Die Forderung an den Christen geht darauf, sich selbst wandeln und heiligen zu lassen, damit durch ihn die Welt unter Führung des Heiligen Geistes erneuert werden kann. Der Glaube, daß die Welt Gottes Welt ist, daß er Natur und Geschichte regiert, der Glaube, daß der Christ berufen ist zu Gottes Mitarbeiter und der Glaube, daß er dazu ein neuer Mensch werden muß, gehören zusammen. Es ist die kosmologische und anthropologische Seite der Lehre vom Dreieinigen Gott. Deswegen ist es aber auch nicht möglich, Weltbild, Moralkodex und persönlichen Glauben voneinander zu isolieren. Ein christozentrisches Weltbild liegt sogar noch der Hegelschen Philosophie zugrunde. Aber der Christ kann sich nicht damit begnügen, weil es deterministisch ist, seine Verantwortung leugnet. Ein personalistischer Moralkodex wird – unter christlichem Einfluß entstanden, aber vom Dogma losgelöst – vom Humanismus vertreten. Aber der Christ kann sich nicht damit begnügen, weil seine Basis, die Abhängigkeit vom Herrn, dabei verlorengeht. Wandlung und Heiligung des Menschen wird von der Mystik gelehrt und geübt. Aber der Christ kann sich nicht damit zufriedengeben, weil die Gemeinschaft der Brüder und der Zusammenhang mit Schöpfung und Geschichte fehlt. Es gibt christliche Philosophie, es gibt christlichen Humanismus, es gibt christliche Mystik. Aber sie bestehen nur miteinander und voneinander.

Das Christentum hat ein Welt- und Geschichtsbild, dessen Mitte die Fleischwerdung Gottes, die Kreuzigung Jesu von Nazareth durch Pontius Pilatus und seine Auferstehung aus dem wirklichen Tode bildet. Es hat eine Moral, in deren Mitte steht, im Bruder diesen Christus zu sehen. Es hat ein Leben geistlicher Erfahrung, in dessen Mitte das Gebet durch Jesus Christus und die Einfügung zum selbständigen Handeln in jenes Geschichtsbild steht. Das ist der höchst intolerante Anspruch, mit dem das Christentum jedem wohlmeinenden Bundesgenossen gegenübertritt.

Mit diesen Paradoxien muß der Soziologe rechnen, wenn er untersuchen will, welche Chance die Kirche in der modernen Massengesellschaft hat. Die intellektuellen Schwierigkeiten, mit denen die vorigen Generationen sich abquälten, sind heute das wenigste. Der Gegensatz zwischen Glauben und Wissen ist nicht mehr wichtig. Keine ernsthafte Theologie – weder eine evangelische noch eine katholische – stößt sich mehr an Widersprüchen zwischen dem Naturbild der Bibel und der modernen Wissenschaft. Gott ist nicht mehr ein Lückenbüßer im Kausalnexus, um Mirakel zu erklären, sondern er ist eine andere Dimension, von der Natur und Geschichte umfaßt werden. Wie er im einzelnen dort regiert, das mag die Wissenschaft ermitteln. Auf der anderen Seite hat die moderne Wissenschaft den Anspruch aufgegeben, ein Weltprinzip zu entdecken, das dem Gottesglauben Konkurrenz machen könnte. Die Propaganda des dialektischen und historischen Materialismus ist hoffnungslos veraltet. Weder hat das Christentum etwas mit dem Idealismus zu tun, noch der Materialismus etwas mit der Wissenschaft. Aber was bedeutet die Feststellung, daß der Glaube mit der Wissenschaft vereinbar ist, für eine Generation, die weder am Glauben noch an der Wissenschaft interessiert ist?

Der Gegner eines religiösen Weltbildes ist nicht mehr die Weltanschauung mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, sondern es ist der Agnostizismus. Wozu überhaupt ein Weltbild? Wozu etwas anderes als pragmatisch bestimmtes Spezialwissen? Die Kirche ist nicht mehr durch Gegnerschaft bedroht, sondern durch Gleichgültigkeit. Die Kirche verteidigt Positionen, die niemand angreift. Sie ist nicht umstritten, sie ist langweilig. Oder aber, sie greift selber an. Das wirkt aber nur im Praktischen. Was kann die Kirche aber ernsthaft gegen die humanistische Ethik vorbringen? Die Personwürde des Menschen wird zum Maßstab von Recht und Politik erklärt. Die Sorge für den Schwachen wird anerkannt als wichtige Aufgabe des Staates. Der Frieden wird zum Prinzip der internationalen Politik gemacht. Mehr kann die Kirche auch nicht verlangen. Im Gegenteil, sie bleibt moralisch hinter der Welt zurück. Sie hat nicht genug Vertrauen zum Menschen. Sie spricht vom Bösen, von der Sünde. Sie ist nüchterner, ja skeptischer als die Welt. Der Streit um die Moral ist ebenso überholt wie der Streit zwischen Glaube und Wissen. Der Gegner ist nicht die weltliche Moral, der Gegner ist die Utopie. Die Kirche glaubt an die absolute Aufgabe des Menschen, aber sie glaubt nicht an seine Fähigkeit, diese Aufgabe selbständig zu erfüllen.

Hier beginnt der engste Bereich der Religion, die persönliche Erfahrung vom Heiligen. Auch hier ist es nicht mehr so, daß diese ganze Dimension bestritten wäre. Mystische Erfahrungen vom Weltzusammenhang sind nicht mehr so modern wie vor 30, 40 Jahren, aber man läßt sie gelten, vor allem, wenn sie exotische oder ästhetische Komponenten haben. Denn man weiß ja aus der Tiefenpsychologie um das Unbewußte.

Neben der Mystik macht sich auch die Magie breit: billige Rezept-Astrologie, Erdstrahlen-Abschirmung und was es alles gibt; Schwindel, aber auch Erfahrung von isolierten und falsch kombinierten Realitäten. Wie bei der Weltanschauung: daß es den Bereich gibt, in dem die Erfahrungen von Gebet und Sakrament liegen, wird gar nicht geleugnet. Aber dieser Bereich wird der menschlichen Verantwortung entzogen. Entweder wird er subjektiviert – „Realitäten, aber nur psychische Realitäten“, meint C. G. Jung –, oder es wird eine hanebüchene Leibhaftigkeit behauptet, um deren Zusammenhang mit den sonstigen Erfahrungen man sich nicht den Kopf zerbricht. Mystik und Magie sind Elemente der Religion. Es sind Erfahrungen von Mächten, die hier wiederkehren, so zusammenhanglos wie in primitiven Stammesreligionen. Das Christentum hatte sich gerühmt, daß sein Herr „die Mächte im Triumphzug mit sich geführt hatte“. Im Gefolge des Agnostizismus, den der bloße Rationalismus nicht zu bändigen vermocht hatte, kehren sie wieder, und zerreißen den Menschen, der sie an sich heranläßt. Nicht der Ungläubige ist der Gegner, mit dem das Christentum zu tun hat, sondern der Hin- und Hergläubige, der Dies- und Das-Glaubende. Wie die Sirenen im Faust: „Sind sie gewohnt, / wo es auch thront, / in Sonn und Mond, / hinzubeten, es lohnt.“

Das ist der zusammenhanglose Mensch, wie Picard ihn beschrieben hat. Und

die Kirche behauptet, daß der Mensch allerdings das Zentrum der Welt ist, aber Christus das Zentrum des Menschen.

Das sind also die drei Probleme, vor denen die Kirche steht: der Agnostizismus, die Utopie, die Mächte. Genauer: der agnostische, der utopische, der zusammenhanglose Mensch.

Diese Überlegungen gehören zur Religionssoziologie, die zunächst einmal zu untersuchen hat, wie die Religion auf die Menschen in ihrem eigenen Felde wirkt, dort, wo es auf die Integration der Gesellschaft durch Sinndeutung des Lebens ankommt. Ich glaube, sie haben uns schon einen Vorteil gebracht: die Erkenntnis, daß die Rolle der Kirchen außerhalb dieses Gebietes, zum Beispiel in der Politik, eine Frage zweiten Ranges ist. Erst wenn die Politik sich selber an der Integration versucht, wird das Verhältnis wichtig.

Die Kirchen haben heute in der westlichen Welt eine öffentliche Geltung, an die man vor 30 Jahren nicht gedacht hätte. In Bonn spielen die offiziellen Vertreter der beiden Kirchen eine Rolle bei Gesetzentwürfen wie in der Personalpolitik. Die stärkste deutsche Partei nennt sich christlich, und die Opposition kann nicht etwa ihre Abneigung gegen den politischen Gegner am Christentum auslassen, sondern sie muß sich bemühen, nachzuweisen, daß sie die besseren Christen und die christlichere Haltung hat. In Italien regiert die christliche Partei. In Frankreich regieren bewußte Christen. In Amerika hat der Präsident vor der Amtsübernahme die offizielle Aufnahme in die kirchliche Gemeinde nachgeholt, die er in seiner baptistischen Jugend versäumt hatte: Er hat sich taufen und konfirmieren lassen. Kundgebungen des Papstes werden in evangelischen wie in katholischen Kreisen beachtet, sie geben Schlagzeilen für die Welpresse ab. Die Kirchen nehmen Stellung zu den politischen Fragen, keineswegs nur im Sinne ihrer Regierungen, oft als unbequeme Mahner, so die englischen Bischöfe in der Suezkrise, die evangelische Kirche in Deutschland bei der Gesetzgebung für die Kriegsdienstverweigerer, die französische Kirche in der Algerienfrage, die amerikanischen und vor allem die südafrikanischen Kirchen zur Rassenfrage. Bei den Vereinten Nationen gibt es einen besonders gut orientierten und regsamen Vertreter des Weltkirchenrates. Die ökumenische Bewegung der Protestanten und Orthodoxen ist etwas Neues. Die römische Kirche hat sich nie in nationale Schranken einengen lassen. Beide Gruppen haben rechtzeitig und ohne Druck die Gleichberechtigung der Farbigen anerkannt. Sie sind daher glaubwürdiger als andere Organisationen mit weißer Mehrheit. Sie erleben in ihren überseeischen Gliedern die Minderheitsstellung der Christen und die Notwendigkeit, sich mit den fremdesten geistigen Kräften auseinanderzusetzen. Das ist eine gute Schule für die Heimatsituation. So kommt überall von der Ökumene her die Anregung zum Abbau konfessioneller Schranken, zum Verzicht auf Bevorzugung durch den Staat auch in den Ländern überlieferter „christlicher Kultur“. Auch die Auseinandersetzung mit der säkularen Religion des Kommunismus wird dort so betrieben, daß man sich müht, den Gegner besser zu verstehen, als er sich selber versteht, daß man seinen Atheismus als Mißdeutung



des Freiheitsideals enthüllt, statt ihn mit mittelalterlichen Gottesbeweisen widerlegen zu wollen.

Aber das ist nur eine Seite der offiziellen Christenheit. Auf der anderen Seite steht noch immer der ungebrochene Anspruch der priesterlichen und theologischen Hierarchie auf die Führung von Menschen, die, wie wir sahen, aus ihrem Lebensbereich längst ausgewandert sind, steht eine Überschätzung der christlich geprägten bürgerlichen Sitten, als ob es Glaubenszeugnisse wären; während in Wirklichkeit Taufe, Trauung, Beerdigung in den meisten Fällen nur die bei solchen Gelegenheiten fälligen Symbolhandlungen sind, deren christliche Formen vertraut, ästhetisch schön und wohltuend unverbindlich sind, während man bei allen anderen Formen sich etwas denken und sich zu etwas bekennen mußte und doch auch nicht ganz auf Symbole verzichten möchte. Die Konfirmation nun gar ist schon längst die kirchliche Verkleidung einer familiären Jugendweihe. Der Soziologe kann die Aushöhlung dieser Sitten, die Abkapslung der Gemeinden von der sozialen Entwicklung, den Leerlauf des kirchlichen Betriebes von Jahr zu Jahr deutlicher registrieren.

Aber er hat auch aus der vergleichenden Religionsgeschichte die Begriffe zur Hand, mit denen die Gegenbewegung zu schildern ist. Immer stehen sich in der Führung der Religionsgemeinschaften Priester und Prophet gegenüber. Der Priester bewahrt, der Prophet erneuert. Der Priester verteidigt, der Prophet greift an. Der Gott des Priesters ist statisch, der Gott des Propheten dynamisch. Wenn es derselbe Gott ist, zu dem sich beide bekennen, dann muß der Prophet reformieren, sich auf die wahre, alte, nicht durch Sitte und Interesse verfälschte Überlieferung berufen. Das Christentum hat große unausgeschöpfte Möglichkeiten solcher Reformen. In der Theologie gehört zweierlei dazu: die Rückkehr zu den Elementen und die Herausstellung eines bisher vernachlässigten Elements. In der evangelischen Kirche ist das eindeutig zu beobachten. Karl Barth brach mit dem Kulturprotestantismus, er proklamierte die Alleinherrschaft, aber auch Allherrschaft Christi. Er relativierte jede menschliche, auch jede kirchliche Ordnung. Paul Tillich und Reinhold Niebuhr entwickelten daraus die Lehre von der geschichtlichen Stunde und von der Führung der Geschichte durch den Dreieinigen Gott. Die Lehre von der Dreifaltigkeit Gottes wurde aus einem theologischen Lehrsatz plötzlich zur Begründung dafür, wie die widerspruchsvolle Erscheinung der Welt und des Vertrauens auf ihren einheitlichen Sinn sich vereinigen lassen.

In der katholischen Theologie scheint der große Prophet schon im 19. Jahrhundert wesentliche Erfahrungen vorweggenommen zu haben: der englische Kardinal Henry Newman. Als Deuter der Geschichte, zugleich der Herrschaft Gottes und der menschlichen Verantwortung, steht in Deutschland neben dem Protestanten Tillich der Katholik Romano Guardini. Dann drängen die Laien nach. Am kühnsten dort, wo die Kirche ihnen weder vorgearbeitet noch den Weg versperrt hatte, im orthodoxen Rußland. Hier begründet schon vor 1900 Solowjew die neue Ethik der Technik: Der Mensch hat die ihm anvertrauten Dinge im Namen Gottes zu vergeistigen. Ihm folgt Ber-

djajew und sein Kreis, die von Lenin nach Europa verbannten christlichen Sozialisten. Es folgen im Westen die Historiker und Soziologen, denen sich die Erfahrungen ihrer wissenschaftlichen und politischen Arbeit plötzlich sinnvoll ordnen, wenn sie alles auf Christus beziehen, ihn in die Mitte der Geschichte stellen, und die Begegnung mit ihm, den Mut zum Opfer und den Trost der Auferstehung als Sinn des eigenen verantwortlichen Handelns setzen.

Für andere Namen möge hier unter den Evangelischen Eugen Rosenstock-Huessy genannt sein, unter den Katholiken sein Freund Ernst Michel, dann Walter Dirks, Friedrich Heer. Eine eigentümlich prophetische Rolle hat für den deutschen Widerstand Reinhold Schneider gespielt. Sein Sonett „Allein den Betern kann es noch gelingen . . .“ haben wir in der Kriegszeit auswendig gekannt. In der Widerstandsbewegung haben Christen und Nichtchristen nebeneinander gestanden. Aber der Anteil der bewußten Christen war sehr viel höher als im Durchschnitt der betreffenden Volksschichten. Und ihr Schicksal hätte nicht die symbolische entsöhnende Kraft gewonnen, wenn nicht einige der führenden Männer es bewußt als Opfer und Bekenntnis auf sich genommen hätten.

Alles das ist aber erst Vorbereitung. Es besagt nur, daß Kräfte in den Kirchen da sind, die neue Aufgaben sehen, und daß sie so deutlich und bedeutend sind, um auch außerhalb des eigenen Kreises ernstgenommen zu werden. Von einer nachhaltigen Wirkung könnte erst die Rede sein, wenn auch gesellschaftliche Formen gefunden würden, die Menschen zu binden, die von der Parochialgemeinde nicht mehr erfaßt werden, und die Menschen zur Stellungnahme zu zwingen, die in Gefahr sind, sich in Agnostizismus und Utopie als zusammenhanglose Menschen der Verantwortung für die anderen zu entziehen. Von dreien solcher Ansätze soll zum Schluß die Rede sein. Ich nehme sie aus dem mir vertrauten Bereich der Deutschen Evangelischen Kirche. Die Kirche ist nicht imstande gewesen, die Erwartungen zu erfüllen, die viele, drinnen und draußen, 1945 in sie setzten. Sie hatte zu viele reaktionäre, ja restaurative Kräfte in sich selber. Sie konnte aber auch einfach noch nicht über das Wissen verfügen, um die Fragen nach dem Sinn und Zusammenhang der Geschichte und der gesellschaftlichen Aufgaben zu beantworten. Und sie mußte erst experimentieren, um die Suchenden zu befriedigen, die nicht mehr in die alten Ordnungen paßten. So entstanden die evangelischen Akademien. Sie boten zweierlei: eine Stätte fester gottesdienstlicher Ordnung, auch für den Arbeitstag in einer Form, die für alle Teilnehmer verbindlicher war als der übliche Sonntagskirchgang, und eine Stätte der Aussprache über Fragen, in denen die Gemeinde nicht mitreden kann, und für Menschen, die sich darüber mit ihrem Gemeindepastor nicht unterhalten können. Die Schwächen der Akademien sind heute offensichtlich: Es hat sich schon eine Routine des Gesprächs gebildet, die Überleitung ergriffener Akademiegäste in die Gemeinde ist fast immer mißlungen. Aber die Bedürfnisse nach diesen Gesprächen über alle Sorgen der Wirtschaft, Bildung, Politik gehen weiter, ein wachsender Kreis kirchlicher Amtsträger wird mit ihnen

vertraut, und ein großer Teil der Menschen, die von der Akademie etwas gehabt haben, bleibt zusammen. Nun ist aber die Bildung von kleinen Kreisen in persönlicher Verbundenheit und sachlicher Verantwortung schon ein sehr wichtiger Dienst an der Massengesellschaft. Jede Gliederung wirkt der Gefahr entgegen, daß den Menschen über der technisch unvermeidlichen Zusammenballung das Bewußtsein der Verantwortung verlorengeht. Hier geht die Arbeit der Akademien über in den zweiten Ansatz. Das sind die Bruderschaften und Kommunitäten. Auch das ist eine alte Erfahrung der Religionsgeschichte: Wenn eine Religion reformbedürftig ist, dann bilden sich Orden oder Bruderschaften. Walter Dirks hat an den Beispielen der römischen Kirche diese „Antwort der Mönche“ beschrieben. Was wir heute erleben, ist deswegen interessant, weil nicht die eingefahrenen Gleise der Ordensbildung benutzt werden. Einmal sind es Pfarrerbruderschaften, die im Zusammenhang des Kirchenkampfes entstanden sind, ein ander Mal Kreise von Pfarrern und Laien, die sich um Sakrament, Seelsorge und geistige Arbeit sammeln, wie die Michaelsbruderschaft, dann wieder Kreise mit einem örtlichen Zentrum für soziale und körperliche Arbeit wie die Iona-Community in Schottland, reine Studienkreise wie in den Akademien, Laien und Geistliche, die zusammen mit der kirchlichen Erneuerung auch eine politische erstreben, wie die „kirchlichen Bruderschaften“ im Rheinland. Immer sind es Gemeinden, deren Glieder miteinander beten und feiern, aneinander Seelsorge üben, miteinander sachliche Verantwortung übernehmen – also das tun, wozu die Parochialgemeinden, mindestens für diese Menschen, nicht mehr imstande sind. Nun blieb noch der Versuch übrig, ob auch über solche bewußt kleingehaltenen Kreise hinaus Feier, Bekenntnis, gegenseitige Stärkung möglich sei, ohne daß man dem Schicksal der Propaganda, der Massenhysterie und Massenenttäuschung erliege. Die evangelischen Kirchentage haben gezeigt, daß auch Mengen von Hunderttausenden Gemeinde sein können, die beten und nicht nur demonstrieren, daß man vor Zehntausenden ein diszipliniertes Gespräch führen kann, daß man Erfahrungen jener kleiner Gruppen, wie zum Beispiel die Beichte, auf weite Kreise, gerade auch des noch unbefangenen Kirchenvolkes übertragen kann. Soziologisch gesehen ist der Kirchentag nicht etwa ein Durchbruch der Kirche in die Massen der Entfremdeten. Aber er ist einerseits eine Selbstbestätigung der Gläubigen: Wir sind in unseren Gemeinden und Kreisen nicht isoliert, die ganze Kirche, ja das ganze Volk nimmt Anteil an uns. Und er ist zweitens eine Durchdringung von Kirchenvolk und Neuerern in gegenseitigem Vertrauen. Drittens ist er auch zwangsläufig eine positive Berührung von Kirchenführung und Außenseitern. Zu jener erwähnten prophetischen Aufgabe gehört immer auch das soziale Ärgernis, das der Prophet den Gläubigen und der ganzen Gesellschaft gibt, das tollkühne Experiment, der unpopuläre Radikalismus. Die großen Beispiele waren die französischen Arbeiterpriester und die Beteiligung Niemöllers und seiner Freunde an der Friedensbewegung und an der Bekämpfung der Atomrüstung. Man hat es als Schwäche getadelt, daß die Gegner und Befürworter der Atomrüstung auf der letzten Synode erklärten, sie wollten im Glauben beieinander



bleiben. Man kann auch eine Stärke darin sehen: daß man sich nämlich im Wichtigsten einig ist, über den Kompaß, nach dem jeder seinen Weg geht, im Vertrauen darauf, daß beide Teile die Verbindung untereinander nicht verlieren, weil sie die Verbindung mit derselben heiligen Macht haben. Der Soziologe muß gestehen, daß eine solche mittelbare Integration stärker sein kann als eine unmittelbare Integration durch gemeinsame Ziele.

Mehr als solch ein „kann“ kann er über die Lage der Kirche in der Massengesellschaft überhaupt nicht aussprechen. Ganz unwahrscheinlich ist eine Rechristianisierung auch nur der westlichen Gesellschaft, auch nur ihrer römisch-katholischen Gebiete. Hinter die Fundamentaldemokratisierung geht es nicht zurück. Auch Religion kann nur noch persönliches Bekenntnis sein. Ob das Christentum ein persönliches Bekenntnis der großen Mehrheit werden kann? Bis jetzt spricht keine Wahrscheinlichkeit dafür, keine Unmöglichkeit dagegen. Ob es Bekenntnis einer geistig und gesellschaftlich führenden oder wenigstens zur Führungsschicht gehörenden Minderheit sein wird – etwa nach dem Beispiel der französischen Protestanten und nach der Vorstellung von T. S. Eliot – oder nur das Bekenntnis der Stillen im Lande? Beides ist denkbar und nicht unwahrscheinlich. Daß es gänzlich verschwindet, ist nach den Erfahrungen im Widerstand gegen die beiden Formen des totalen Staates sehr unwahrscheinlich.

Wende dich immer an fremde Götter. Sie hören dich außer der Reihe an.

Jeder Besen fegt sich allmählich selbst davon.

Es gibt keinen Boden. Es gibt nur Hindernisse der Tiefe.

So manche trügen gern die phrygische Mütze, wäre sie nur eine Tarnkappe.

Manch eines Bäume wachsen manchmal so, daß ihre Früchte den Nachbarn auf die Köpfe fallen.

Wer seinen Kopf verlor, dem tut er oftmals weh.

Die Sadisten und die Masochisten sollten miteinander Selbstbedienungsgeschäfte, Trusts und Staaten bilden.

Wir haben aus roten Kopfkissenbezügen Fahnen gemacht, während andere aus Fahnen Bettbezüge machten.

Niemand möchte im Kuchen die Hefe schmecken, obwohl sein Teig gerade dank der Hefe wuchs.

Die Kundschaft des Todes stirbt nicht aus.

Alles sollte man den Menschen opfern. Nur nicht andere Menschen.

Man kann auf St. Helena sterben, ohne Napoleon gewesen zu sein.

Man hatte mir aus der Provinz den Vorschlag gemacht, für kleineres Honorar billigere Gedanken zu schreiben.

Ich traf einen so unbelesenen Mann, daß er die Zitate aus Klassikern selbst erfinden mußte.

Marionetten lassen sich sehr leicht in Gehängte verwandeln. Die Stricke sind schon da.

Scheiterhaufen erleuchten nicht die Finsternis.

*Herkules*

Der Mensch hat keinen anderen Reichtum als seinen Willen: eine Idee, die genauso alt ist wie die Idee der Wunder und des Unheils; allerdings auch eine Idee, die, ihrem Wesen nach, nur so lange vorhält als der Wille selber; denn die Stärke der Seele beweist sich in dem, was sie bewirkt. Herkules lieferte sich selber diesen Beweis bis zu dem Tag, an dem er sich Sklave fühlte; einem elenden Leben zog er daraufhin einen aufsehenerregenden Tod vor. Diese Mythe ist eine der schönsten, die es gibt; und ich wünschte, die Kinder müßten die Taten des Herkules auswendig lernen, damit sie lernten, die Kräfte der äußeren Welt zu überwinden, denn eben das heißt leben, während die andere, die feige Haltung, nur ein langes Sterben bedeutet.

Ich liebe einen, der nachdenkt, indem er Schwierigkeiten überwindet, und der, wenn die Sache eine schlechte Wendung nimmt, sich selber die Schuld gibt und sich herzhaft in die Rippen knufft. Denn was soll man mit dem Automaten anfangen, der sich immer mit den Menschen und Dingen um ihn her entschuldigt? Die Sache macht in keiner Weise Spaß; denn es ist klar, daß die Menschen und Dinge um ihn herum nichts für den Unglücklichen übrig haben; außerdem gehorchen seine Gedanken wie die Blätter in dieser Jahreszeit dem Wind. Schon komisch: Wer immer nach Entschuldigungen außerhalb seiner sucht, ist niemals froh, während der, der ohne Umschweife den eigenen Fehler ins Auge faßt und sich sagt: „Ich war schön dumm“, sich durch diese Erfahrung sowohl gestärkt wie erheitert fühlt.

Es gibt eben zwei Arten von Erfahrung: eine, die lähmt, und eine andere, die beschwingt. So wie es den heiteren und den traurigen Jäger gibt. Der traurige Jäger verfehlt den Hasen und sagt: „Ich habe eben kein Glück“ oder: „So etwas passiert auch nur mir.“ Der heitere Jäger dagegen bewundert des Hasen List; denn er weiß, daß es nicht dessen Bestimmung ist, in den Kochtopf zu wandern. Die Sprichwörter sind voll dieser männlichen Weisheit, wenn sie feststellen, daß einem die gebratenen Tauben nicht in den Mund fliegen, und daß man liegt, wie man sich bettet. „Wenn ich doch musikalisch wäre“, sagt der Dummkopf; aber Musik muß man machen; es gibt sie keineswegs.

Alles ist gegen uns; oder vielmehr, alles verhält sich gleichgültig uns gegenüber; und ohne den Menschen bestände die Erde aus Dornen und Pestilenz. Uns nicht zwar gerade feindlich, aber auch nicht wohlgesonnen. Nur was der Mensch selber tut, ist dem Menschen freundlich. Aber aus Hoffnung entsteht Furcht; darum ist es ein schlechter Anfang, wenn man seinen Erfolg dem Zufall verdankt; und wer die Götter preist, wird sie schon bald verfluchen. Wie die Paare, die zur Hochzeit gehen und den Küster nett finden; sie haben nicht gesehen, welches Gesicht er macht, wenn er die Kerzen auslöscht. Ich habe eines Tages das Lächeln einer Verkäuferin in einer Parfümerie beobachtet; sie drehte es ab, wie man einen Wasserhahn abdreht; und auch der



Ladenbesitzer, der seine Rolladen herunterläßt, ist ein schönes Schauspiel. Sobald uns eine Sache oder ein Mensch das Gesetz entdecken, dem sie gehorchen, beginnt unsere Arbeit; aber wenn sie uns ihr Wohlwollen versprechen, sind wir abgeschnitten von jeder Erkenntnis und können nur noch hoffen. Hinter ihren Rolladen sind Menschen und Dinge sowohl schöner wie uns freundlicher als in ihren Verheißungen und Reflexen. Der energische Mensch liebt die Unterschiede. Frieden kann es geben nur zwischen Mächten.

### *Vom Privatleben*

Es war La Bruyère, glaube ich, der einmal gesagt hat, es gebe zwar gute, aber keine amüsanten Ehen. Höchste Zeit, daß sich die Menschheit aus den Sumpfniederungen der falschen Moralisten frei macht. Wenn es nach ihnen ginge, genösse und beurteilte man Glück nicht anders als eine Frucht. Aber sogar einer Frucht muß man erst dazu verhelfen, gut zu sein. Das gilt weit mehr noch von der Ehe und allen anderen menschlichen Verhältnissen; sie sind nicht dazu da, genossen oder erlitten, sondern geschaffen zu werden. Eine Gesellschaft ist kein schattiger Platz, an dem man sich, je nach Wind und Wetter, wohl fühlt oder nicht; sie ist im Gegenteil der Ort der Wunder, wo Regen und Sonnenschein durch reinen Zauber gemacht werden.

Jeder tut wer weiß was für sein Geschäft oder seine Karriere. Aber gemeinhin tut niemand etwas dafür, auch bei sich zu Hause glücklich zu sein. Ich habe schon oft über die Höflichkeit geschrieben und sie doch noch nie genug gelobt. Ich halte Höflichkeit nämlich keineswegs für Lüge; ich meine auch nicht, daß man sie auf Fremde beschränken sollte; ich behaupte vielmehr, daß ein Gefühl um so mehr der Höflichkeit bedarf, je aufrichtiger und delikater es ist. Ein Geschäftsmann, der sagt: „Scheren Sie sich zum Teufel!“ glaubt zweifellos zu sagen, was er meint; aber da beginnt die Täuschung. Alles Unmittelbare in unserem Leben ist falsch. Ich öffne beim Erwachen die Augen; alles, was ich sehe, ist falsch; an mir, die Dinge zu sichten, zu beurteilen und auf ihren Platz zurückzuschicken. Jeder erste Eindruck ist ein kurzer Traum, und wahrscheinlich sind Träume kurze Wachstrecken ohne Urteil. Warum aber sollte es mit unseren ersten Gefühlsregungen besser stehen?

Hegel sagt, das unmittelbare oder natürliche Bewußtsein sei immer in Melancholie getaucht und unglücklich. Ein Satz, der mir sehr folgenreich erscheint. Wenn das Nachdenken über einen selber nichts ins Lot rückt und zurechtbiegt, ist es nur ein müßiges Spiel. Auf Fragen, die man sich selber stellt, antwortet man notwendigerweise schlecht. Der Gedanke, der nur sich selber spiegelt, endet in Langweile oder Traurigkeit oder Zorn. Machen Sie den Versuch; fragen Sie sich: „Was soll ich lesen, um mir die Zeit zu vertreiben?“ Schon gähnen Sie. Sie müssen eben zu lesen anfangen. Das Begehren, das sich nicht in einen Willensakt fortsetzt, verfliegt. Jene Psychologen aber, die uns anhalten möchten, unsere eigenen Gedanken zu studieren, sind durch diese Beobachtungen gerichtet. Denken heißt wollen.

Nun gelingt das, was im öffentlichen Leben sehr leicht gelingt: daß sich nämlich jeder beherrscht und korrigiert, im Privatleben viel schwerer. Hier streckt sich sozusagen jeder auf seinen Gefühlen aus. Zum Schlafen ist das gut; aber im Halbschlaf der Familie nimmt alles leicht Schärfe an. Gerade die Besten werden dadurch oft zu einer fürchterlichen Heuchelei veranlaßt. Anstatt ihre Gefühle willentlich zu verändern, verwenden sie ihre Willenskraft darauf, sie zu verbergen. Die erste Idee ist tatsächlich die, schlechte Laune, Traurigkeit und Langeweile für ebenso unabänderlich zu nehmen wie Regen und Wind; und wie alle ersten Ideen, ist auch diese falsch. Kurz, die wirkliche Höflichkeit besteht darin, zu empfinden, was man empfinden soll. Man fühlt sich ja doch auch zu Respekt und Gerechtigkeit verpflichtet. Das zuletzt genannte Beispiel ist gut, darüber nachzudenken; sich trotz der gegenteiligen ersten Regung dazu zwingen, gerecht zu sein, ist kein Betrug und keine Heuchelei, sondern die Rechtschaffenheit selbst. Warum aber sollte es mit der Liebe nicht genauso sein? Liebe ist nichts Natürliches; nicht einmal ein Begehren ist lange natürlich. Unsere wahren Gefühle sind deshalb Werke.

### *Anteilnahme*

Jeder kennt die berühmte Szene aus Beaumarchais' *Barbier von Sevilla*, in der alle dem Basile sagen, er sehe zum Erschrecken blaß aus. Sie bringen ihn auf diese Weise schließlich dahin, sich für krank zu halten. An diese Szene muß ich jedesmal denken, wenn ich bei einer Familie bin, die eng zusammenlebt und in der jeder auf die Gesundheit des andern aufpaßt. Wehe, wenn einer etwas blaß oder rot im Gesicht ist, sogleich fragen ihn alle ängstlich: „Hast du auch gut geschlafen?“ – „Was hast du gestern gegessen?“ – „Du arbeitest zuviel“ –, und was dergleichen aufmunternde Redensarten mehr sind. Anschließend kommen dann Geschichten von Krankheiten, auf die man nicht früh genug geachtet hat.

Ich bedaure den empfindlichen und etwas ängstlichen Menschen, der auf diese Weise geliebt, gehegt und gepflegt wird. Ganz alltägliche kleine Leiden, wie Leibschmerzen, Husten oder Schnupfen, werden für ihn sogleich zu besorgniserregenden Symptomen, die er mit Hilfe seiner Familie und unter dem gleichgültigen Zusehen des Arztes genau verfolgt; schließlich wird sich der Arzt nicht in den Ruf eines Esels bringen wollen und sich also hüten, die Leute zu beruhigen.

Sobald man Sorgen hat, kann man nicht mehr schlafen. Die Nächte wird unser eingebildeter Kranker also damit verbringen, auf seinen Atem zu horchen, und die Tage, von seinen Nächten zu erzählen. Bald ist sein Leiden klassiert und allen bekannt. Die versiegende Unterhaltung bekommt neues Leben; die Gesundheit des Unglücklichen hat einen Kurs, der notiert wird wie Papiere an der Börse. Kurz, die Welt ist um einen Neurastheniker reicher.

Das Heilmittel? Seine Familie fliehen. Unter Gleichgültigen leben, die einen zwar auch fragen: „Wie geht es Ihnen?“, aber sogleich weggehen, wenn man

ihre Frage ernst nimmt; Leuten also, die nicht bereit sind, sich Klagen anzuhören, und einen nicht mit jener zärtlichen Anteilnahme ansehen, die einem den Magen umdreht. Unter diesen Umständen wird der eingebildete Kranke, wenn er nicht der Verzweiflung verfällt, wieder gesund werden. Moral: Man sollte nie jemandem sagen, er sehe schlecht aus.

### *Neurasthenie*

Genauso unbeständig wie das Wetter, ist in dieser Zeit der Regen- und Hagelschauer unsere Stimmung. Ein gebildeter und sonst durchaus vernünftiger Freund sagte mir gestern: „Ich bin unzufrieden mit mir; sobald ich nicht mehr arbeite oder am Bridgetisch sitze, wälze ich in meinem Kopf tausend Kleinigkeiten, die mich, rascher noch, als auf dem Gefieder einer Taube die Farbe wechselt, von Freude in Traurigkeit und von Traurigkeit in Freude versetzen. Diese Kleinigkeiten – ein zu schreibender Brief, eine verpaßte Straßenbahn, ein zu schwerer Überzieher – nehmen für mich ein Gewicht an, das dem eines regelrechten Unglücks gleichkommt. Umsonst predige ich mir Vernunft; umsonst versuche ich mir zu sagen, daß mich das alles gleichgültig lassen sollte: meine Argumente haben ebensowenig Kraft wie der Ton einer durchnässten Trommel. Kurz, ich bin ein bißchen neurasthenisch.“

Lassen Sie die großen Worte und versuchen Sie, der Sache auf den Grund zu gehen, antwortete ich. Ihr Zustand ist der aller andern auch. Sie haben nur das Unglück, intelligent zu sein, zuviel über sich nachzudenken und verstehen zu wollen, warum Sie bald traurig, bald froh sind; und weil die Ihnen bekannten Gründe nicht ausreichen, sich das zu erklären, klagen Sie sich selber an.

In Wirklichkeit fallen die Gründe, die einer hat, glücklich oder unglücklich zu sein, überhaupt nicht ins Gewicht; die Sache hängt von unserem Körper und dessen Funktionen ab, und selbst der robusteste Organismus hat, je nach dem Wetter, dem Essen, der ihm zugemuteten geistigen und körperlichen Anstrengung, mehrmals täglich seinen Hoch- und seinen Tiefpunkt; Ihre Stimmung aber steigt und fällt damit, wie ein Schiff mit der Flut. Für gewöhnlich haben diese Schwankungen nur den Wert kaum merklicher Nuancen; solange man etwas zu tun hat, denkt man nicht daran; sobald man aber Zeit hat, daran zu denken, und an nichts anderes mehr denkt, stellen sich Gründe in Massen ein, und diese Gründe, die in Wahrheit Wirkungen sind, nehmen Sie dann für Ursachen. Ein einigermaßen beweglicher Geist findet, wenn er traurig ist, ebensoviele Gründe für sein Traurigsein, wie er im umgekehrten Fall für sein Frohsein findet; oft dient derselbe Grund sogar doppelt. Pascal, der körperlich anfällig war, erschrak über die gewaltige Menge von Sternen; dabei kam der erhabene Schauer, den er bei ihrem Anblick empfand, wahrscheinlich nur daher, daß er sich, ohne es zu bemerken, an seinem Fenster erkältet hatte. Ein anderer, mit dessen Gesundheit es besser bestellt ist, wird in der gleichen Lage von den Sternen als von stummen Freunden sprechen. Beide jedenfalls werden über den gestirnten Himmel alle möglichen



schönen Dinge sagen, die gleichermaßen an der eigentlichen Frage vorbeitreffen.

Spinoza bemerkt einmal, einen von Leidenschaften freien Menschen könne es nicht geben; der Weise häufe aber in seiner Seele einen derartigen Vorrat glücklicher Gedanken an, daß mit ihm verglichen die Leidenschaften klein erschienen. Auch ohne Spinoza auf diesem schwierigen Weg zu folgen, kann sich doch jeder nach seinem Vorbild in Gestalt von Musik, Malerei, Gesprächen so viel verfügbares Glück verschaffen, daß dem gegenüber seine Melancholien verblassen. Der Gesellschaftsmensch vergißt über seinen kleinen Verpflichtungen seine Leber; wir sollten uns schämen, aus unserer nützlichen Arbeit, unseren Büchern und unseren Freunden nicht einen noch weit größeren Nutzen zu ziehen. Vielleicht, daß wir uns für das, was Wert hat im Leben, nicht planmäßig genug interessieren? Wir verlassen uns zu sehr darauf. Nicht ganz leicht manchmal, auch zu wollen, was man sich wünscht.

### *Fatalismus*

Wir können nichts anfangen, nicht einmal was das Ausstrecken eines Arms betrifft; denn keiner beginnt damit, seinen Muskeln einen Befehl zu erteilen; die Bewegung beginnt vielmehr von selber; an uns dann, ihr zu gehorchen und sie, so gut es geht, zu Ende zu bringen. Obwohl wir nie etwas entscheiden, regieren wir so immer, dem Kutscher gleich, der das durchgegangene Pferd wieder dem Zügel unterwirft; er kann nur das durchgehende Pferd zügeln: eben das heißt fahren; das Pferd schreckt auf und flieht, der Kutscher aber lenkt dieses Aufschrecken und Fliehen. Ähnlich mit einem Schiff: Wenn ihm der Antrieb fehlt, hört es auf, dem Steuer zu gehorchen. Kurz, man muß sich auf irgendeine Weise in Bewegung setzen; wohin, kann man sich dann anschließend fragen.

Wer hätte sich je für irgend etwas entschieden? Niemand; denn zuerst sind wir alle Kinder. Niemand hat sich je für etwas entschieden; alle vielmehr haben zuerst gehandelt; die Berufungen sind dementsprechend eine Folge unserer Natur und der jeweiligen Umstände. Deshalb kommen die, welche überlegen, nie zu einer Entscheidung; und es gibt nichts Albernere als jene schulmäßigen Analysen, in denen man die sogenannten Beweggründe untersucht; so stellt uns eine abstrakte Fabel Herakles vor, wie er zwischen Tugend und Laster wählt. Niemand wählt; alle vielmehr sind unterwegs, und alle Wege sind gut. Die Lebenskunst besteht vor allem darin, nie einer Entscheidung wegen mit sich selber zu hadern, zum Beispiel was den Beruf angeht, den man ausübt. Ihn vielmehr gut auszuüben. Wir neigen dazu, in diesen Entscheidungen, die nicht wir getroffen haben, sondern fertig getroffen vorfinden, eine Art Schicksal zu sehen; aber diese Entscheidungen binden uns keineswegs, denn es gibt kein schlechtes Los; jedes Los ist vielmehr genauso viel wert, wie man aus ihm zu machen bereit ist. Nichts kennzeichnet mehr die Schwäche, als die eigene Natur in Frage zu stellen; denn keiner hat in dieser Hinsicht die

Wahl; aber jede Natur ist reich genug, auch den Ehrgeizigsten zufriedenzustellen. Aus der Not eine Tugend zu machen, heißt die Aufgabe.

„Warum habe ich nicht studiert?“ Aber das ist die Entschuldigung des Faulen. Studier doch. Studierthaben ist nicht viel wert, wenn man nicht immer weiter studiert. Auf die Vergangenheit bauen, ist genauso verrückt, wie sich über die Vergangenheit beklagen. Nichts von allem, was man getan hat, ist so gut, daß man drauf ausruhen, oder so schlecht, daß man es nicht retten könnte. Ich möchte sogar meinen, daß ein günstiger Start es einem schwerer macht als ein ungünstiger. Die schönen Gaben, die einem die Fee in die Wiege gelegt hat, sollten ihn mißtrauisch machen. Was ich an einem Michelangelo bewundere, ist der ungestüme Wille, mit dem er sein natürliches Talent in die Hand nimmt und sich schwer macht, was ihm leicht fiel. Er hatte bereits weiße Haare, als er sich, wie er sagte, noch einmal auf die Schulbank setzte und etwas zu lernen versuchte. Sein Beispiel zeigt den Unentschlossenen, daß zum Wollen immer noch Zeit ist. Würde ein Seemann einen nicht auslachen, wenn man ihm erzählte, das Schicksal der ganzen Überfahrt hinge von der ersten Ruderbewegung ab? Gleichwohl versucht man das den Kindern einzureden; glücklicherweise hören sie kaum hin; sie haben immer noch zuviel hingehört, wenn sich danach in ihnen die metaphysische Idee festsetzt, sie seien nun ihr ganzes Leben lang auf das Thema *b a* festgelegt. Zuerst schadet ihnen diese verhängnisvolle Idee nicht, wohl dagegen später, denn Schwäche ist ein Produkt der Entschuldigung der Schwäche. Das Schicksal hat ein Medusenantlitz.

### *Über den Tod*

Der Tod eines Staatsmannes stimmt nachdenklich, und überall trifft man vorübergehend auf Theologen. Jeder bezieht die Sache auf sich und das auch ihm bevorstehende Schicksal; aber dieser Gedanke ist gegenstandslos, denn wir können uns nicht anders als am Leben denken. Daher eine gewisse Gereiztheit. Wir wissen nicht, wie wir uns dieser abstrakten und unbestimmten Bedrohung gegenüber verhalten sollen. Descartes hat einmal gesagt, von allen Übeln sei Unentschlossenheit das größte. Nun sind wir ihr ausgeliefert. Einer, der sich aufhängt, hat es besser; er sucht den Strick und den Nagel aus; bis zum letzten Augenblick hängt alles von ihm ab. Ähnlich mit einem Gichtkranken, der damit zu tun hat, für sein Bein eine erträgliche Stellung zu finden. Noch die schlimmste Lage erfordert, daß wir etwas unternehmen und versuchen. Die Lage dessen, der an den Tod denkt, ist demgegenüber beinahe lächerlich. Seine Beunruhigung, die sich auf etwas durchaus Vages bezieht und der dementsprechend nichts Grenzen setzt, ist ein reines Produkt der Einbildungskraft. Mangels einer besseren Beschäftigung hilft hier glücklicherweise das Kartenspiel, das ihn vor fest umrissene Probleme stellt und jeden Augenblick zu einer Entscheidung zwingt, kurz, das unbegrenzte in ein begrenztes Risiko verwandelt.

Der Mensch ist nämlich mutig, nicht nur gelegentlich, sondern überhaupt.

Handeln heißt wagen; auch denken heißt wagen. Gefahr droht überall; aber das erschreckt niemand. Immer wieder fordert der Mensch den Tod heraus; er kann ihn nur nicht ruhig erwarten. Alle, die nichts zu tun haben, macht deshalb die Ungeduld kriegerisch. Nicht als ob sie sterben wollten; im Gegenteil sogar, sie wollen leben. Und wahrscheinlich ist die wirkliche Ursache des Kriegs die Langeweile einer kleinen Gruppe von Müßiggängern, die, wie beim Kartenspiel, ein klares, genau abgegrenztes Risiko wollen. Nicht zufällig jedenfalls, daß die, welche mit den Händen arbeiten, friedfertig sind; schließlich vergeht keine Minute, ohne daß sie einen Sieg davontragen. Ihre Zeit ist ausgefüllt und bestätigt sie. Sie überwinden den Tod unaufhörlich, und eben das ist die rechte Art, an ihn zu denken. Was den Soldaten wirklich beschäftigt, ist nicht die abstrakte Tatsache, dem Tod ausgesetzt zu sein, sondern jetzt diese und dann jene Gefahr. Vielleicht, daß Krieg tatsächlich das einzige Heilmittel gegen Theologie ist. Alle, die sich von Schatten nähren, werden uns früher oder später immer in einen Krieg treiben, denn nichts auf der Welt als die wirkliche Gefahr befreit von der Furcht.

Man nehme zum Beispiel einen Kranken: Eben durch seine Krankheit ist er von der Furcht, krank zu werden, auf der Stelle geheilt. Unser Feind ist immer die Einbildung, weil sie uns nichts an die Hand gibt, woran wir uns halten können. Einer wacht auf und stellt fest, daß er ruiniert ist; sogleich gibt es für ihn hunderterlei zu tun, und so gerät sein Leben unmerklich wieder ins Lot. Ein Mensch dagegen, der sich in Gedanken seinen Ruin ausmalt, weil er eine Revolution oder Wechselschwierigkeiten oder Kursstürze befürchtet, kann schlechterdings nichts tun. Jede Idee, die ihm kommt, wird sogleich von der gegenteiligen Idee paralytisiert, denn die Möglichkeiten sind unendlich, und so tritt er endlos auf der Stelle. Alle seine Handlungen überschneiden sich und würgen sich gegenseitig ab. Furcht ist, wie ich glaube, überhaupt nur eine Unruhe, die kein Ventil findet, und die Überlegung verstärkt die Furcht noch. Man braucht nur an den Tod zu denken, um ihn zu fürchten: ganz recht; aber was würde man nicht fürchten, wenn sich der Gedanke im Möglichen verliert und in keinerlei Handlung mehr verlängert? Schon der Gedanke an ein Examen verursacht Leibscherzen. Sollte man angesichts dieses Aufruhrs in den Eingeweiden nicht meinen, sie würden von einem Messer bedroht? Aber keineswegs! Einzig das Fehlen eines Objekts und die daraus resultierende Unentschlossenheit haben sie derart in Bewegung gebracht.



## WILHELM LEHMANN GEDENKWORT FÜR MORITZ HEIMANN

In dem 1922 im Weltverlag, Berlin, erschienenen Buche „Juden in der deutschen Literatur, Essays über zeitgenössische Schriftsteller, herausgegeben von G. Krojanker“ bemerkt Julius Bab: „Gewiß wird es nötig sein, daß jemand kommt, in dessen Leben Moritz Heimanns unmittelbare Einwirkung eine solche Rolle nicht gespielt hat und der nun, den Blick auf seine Werke gerichtet, das Bild entwirft, dessen Züge Moritz Heimann als Schriftsteller geliefert hat.“ Bis heute liegen nun einige wenige Ansätze solcher Arbeit vor.

In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts machte ein intelligentes Paar seine Hochzeitsreise nicht nach Capri, sondern nach Berlin zu Moritz Heimann. Er war der Lektor des S. Fischer Verlages, dessen Herz und Mitte. Am 19. Juli 1868 in Werden bei Rehfelde in der Mark als Sohn eines jüdischen Kleinbürgers geboren, wurde er ein Europäer, wie wir ihn nicht besser verkörpert denken können, ein Europäer. Zuerst aber ist er ein Deutscher gewesen, der nie seine märkische Herkunft vergaß, ein Deutscher, der sogar darauf bestand, ein Preuße zu sein, so sonderbar das der augenblicklichen Weltsekunde erscheinen mag. Über seine Kindheit berichtet Heimann: „Ganz rätselhaft ist es mir noch heute, daß an meinem zehnten Geburtstag zwischen meiner älteren Schwester und mir ausgemacht wurde, ich sollte ein Dichter werden, ich hatte nie von einem solchen gehört; die Gedichte, die ich kannte, standen im Lesebuch und waren nicht verfaßt. Es fehlte an jeder sogenannten Anregung, an jeder Aufreizung und jeder Verführung; und vielleicht könnte ich aus jener Zeit nicht einmal von Sehnsucht berichten. Aber es wurde auch nichts abgenutzt. Jenes Namenlose, das nach dem chinesischen Weisen der Ursprung von Himmel und Erde ist, wurde nicht verletzt. Es gab keinen Besitz, aber es gab eine wunderbare Spannung. Ich war nicht, aber alles war. Und dann wird man, und alles geht in Trümmer. So muß es sein, doch die Erinnerung an das selige Nichts und Alles hörte nicht auf.“ So früh erklungene Lebensmelodie ist durch Heimanns ganzes Leben gegangen.

Einer seiner Aussprüche lautet: „Fazit: Ich muß gestehen, daß ich den Menschen weniger Gutes erwiesen habe als sie mir; aber sie haben mich mehr gelangweilt als ich sie.“ Möchte man an der Richtigkeit des ersten Satzes zweifeln, die des zweiten wird jeder, der Heimann gekannt hat – und, fügen wir hinzu, jeder, der ihn liest – freudigsten Herzschlages bestätigen. Er besaß glücklicherweise die Kunst, den Charakter seines Gesprächs im Geschriebenen zu bewahren; ihn, der sich im Gespräch verschwendete, an den Schreibtisch zu ziehen, fühlte sich seine ausgezeichnete, schöne Frau, Gertrud, die jüngste Schwester des Komponisten und Musikkritikers Max Marschall, die ihre erste Ehe mit dem Maler Ernst Leistikow löste, als sie Moritz Heimann kennenlernte, oft genötigt. Moritz Heimann war nichts Menschliches fremd, und das Alltagsgeschehen so gut wie die Politik, die Philosophie, die Wissenschaften und alle Künste forderten immerzu seine Aufmerksamkeit heraus. Da er selbst den Weltschmerz besaß, versuchte er, ihn seiner Umgebung mitzu-

teilen, deshalb saß ihm das Lektorat wie angemessen; denn er wußte: „Nirgendwo als bei uns sind die Talente so ins Private exiliert und so wenig zur unmittelbaren Wirksamkeit zugelassen.“ Er umfaßte Großes und Kleines, Junges und Altes, den Versuch wie das Gelingen mit gleicher Liebe, den ersten Schritt eines jungen Schülers wie den bezeichnenden Zug des Genies. Er war der anmutigste der Männer, und sein Gesicht trug die Miene des Horschenden, des Sehenden. Er wußte, daß, wenn Künstlerisches eine Tätigkeit, welche immer, durchzieht, sie desto besser gelingt. Die Devise *l'art pour l'art* hätte er belächelt, denn alle Kunst bedeutete ihm Kraft, also Leben, und daß eine menschliche Bemühung der Vollkommenheit zustrebt, bedeutete ihm nicht unsozialen Eigensinn. Es ist besser, dir geschehe ein Unrecht als der Welt, das hätte er sagen können; er sagte freilich auch: es gibt Unrecht, das sich gefallen zu lassen selbst Unrecht ist. Das Paradoxon galt ihm als das Siegel der Wahrheit. Er hatte das unabweisbare Bedürfnis, mit Menschen zusammen zu sein, ob es nun die Geister der „Donnerstagsgesellschaft“ oder die Besucher eines dörflichen Stammtisches waren. Er gesellte die Menschen einander, er war glücklich, Beziehungen stiften zu können, er suchte allem seinen Ort. Emil Strauß, seinem bewunderten Schwager, dessen „Menschenwege“ er zusammen mit Hermann Stehrs Novellenband „Auf Leben und Tod“ (1898) begrüßte, deutete er so: „Wohin er sieht, ist es hell; aber nur dort. Und darum müssen ihm die Menschen erzählen . . . Er ist immer auf der Suche und immer auf der Hut. Er ist ein zu früher Verächter; er schätzt geringe und glaubt nicht an seine Geringschätzung. Er spielt mit den Menschen, er ist grausam; aber die Wollust in seiner Grausamkeit und die Scham in ihm strafen ihn Lügen.“ Schildert Heimann die Art, wie der frühe Strauß, sehr von oben herab, den Leuten begegnet: „Na, du Gewächs, bist du auch da? Herrgott, was wuchert nicht alles auf dieser Erde herum!“, so war seine eigene Art der Menschenbetrachtung anders, nie zu früh verächtlich, darin, und nicht nur darin, auch Hermann Stehr, den er aus dem Dunkel gezogen hatte, überlegen.

Als jemand (1898) ein Buch über Gerhart Hauptmann mit den Worten einleitete: „Gerhart Hauptmann erscheint als der erste deutsche Dichter der Gegenwart –, das ist die Veranlassung dieser Schrift“, zürnte Heimann: „Also nicht, weil der Verfasser den Dichter liebt oder haßt, hoch- oder gering-schätzt, nicht, weil ihm der Dichter in heil- oder unheilvoller Weise wichtig ist, schreibt er über ihn, sondern weil er ein marktgängiger Artikel ist.“ Es gibt gewiß eine Objektivität, die alles andere als Teilnahmslosigkeit ist, es gibt gewiß auch eine Subjektivität, die nicht der Eitelkeit und dem Schön-sehenwollen entspringt. Man gönne mir hier die meine. Dieses Gedenkwort<sup>1</sup> ist nichts als ein Blatt der nachsinnenden Liebe. Heimann starb vor vierund-dreißig Jahren. Er ist mir so gegenwärtig wie die Rose auf meinem Schreibtisch. Er ist die Hefe meines Daseins geworden. So viel seines Wesens ist in

<sup>1</sup> Zu einer im Auftrag der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur gemachten Auswahl aus den Essays Moritz Heimanns.

mich eingegangen, nicht nur das, was er gesagt, sondern die Art, in der er es gesagt, daß ich mich meiner selbst entäußern müßte, spräche ich anders denn als Liebender. Hat er mir zudem nicht selbst andere Redeweise verboten? Als nach mehreren Jahren der Befreundung mit ihm mein erstes Kind im zartesten Alter starb, reisten Heimann und seine Frau zu uns, um zu trösten. Zu meiner in ihren Kummer versunkenen Frau sagte Heimann: „Sie werden nie mehr arm sein können“; zu mir sagte er zum ersten Male Du und bemerkte: „Damit begibst du dich des Rechtes, anders als subjektiv über mich zu sprechen.“

Für einen jungen, aus dem aufstrebenden Bürgertum des Jahrhundertanfangs stammenden Menschen meines Schlages, der aus innerer und äußerer Enge zur Welt, das heißt zu sich selbst kommen wollte, wurde er der Erzieher. Ich lernte in seinem Hause, in fast täglichem Umgang mit ihm, seiner Frau und seinem einzigen Söhnlein, das Leben des Geistes als eine Wirklichkeit kennen. Habe ich jähe Urteile aus seinem Munde vernommen, die meisten seiner Erkenntnisse, schwerwiegender, bestehen noch heute für mich. Er freute sich meiner Aufmerksamkeit. Auf nächtlichem Nachhauseweg über den Kurfürstendamm rezitierte er entzückt Gottfried Kellers Verse: „In einem Silberschleier sitz' ich dann Und schaue meine weißen Finger an“, ein anderes Mal der Droste hochherrliches „Unaussprechlich“. Nie mehr kann ich diese Gedichte anders als von ihm gesprochen denken und fühlen. Er erschöpfte sich im Gespräch, denn seine heimlich offenbare Liebe galt dem Drama. Sein von seiner Frau in hohem Stil geführter Haushalt verschlang viel Geld. Heimann hoffte auf Theatererfolge. Sie blieben aus. Das Drama „Das Weib des Akiba“ erlebte ich am 5. Oktober 1925 in Kiel. Es ging unter wie ein heimliches Liebesgeflüster auf überfülltem Marktplatz. Kräftigeren Zuspruch der Freunde fand 1920 „Armand Carrell“; Heimann wunderte sich über den Beifall, er habe es doch nur mit der linken Hand geschrieben. Immer wieder hoffte er auf Erfolg. Als ich zu ihm kam, stand er auf der Höhe seiner Kraft. Blitzende Helligkeit füllte sein Haus. Diese Helligkeit konnte nicht jeder ertragen. Alfred Kerr, von Heimann in einem Aufsatz gefeiert, spottete Heimanns als des *lectoris Germaniae*. Aber Heimann war das. Es gab keine hohle Stelle an seinem Tage, es fiel keine Redensart. Universalität war hier keine Unmöglichkeit. Es bezauberte, ihn im Umgang mit Kindern zu sehen, im Verkehr mit dem „gemeinen Mann“ – mag dieser uns heute, nach der Verderbnis der Nazizeit, mythisch vorkommen. Niemand hat diesem letzteren schönere Liebeserklärungen in seinen Schriften gemacht als Heimann. Die Grundmächte haben dafür gesorgt, daß er die Verführung der Deutschen zum absolut Bösen nicht mehr erlebte. Und er war ein Fürsprecher der Frauen, ein wahrer Frauenlob, hätte er ihnen nur zwei solche Gedanken zugebracht: „Nach längerer Gewöhnung an die Ehe werden eines Tages die Frauen wieder Mädchen – nur daß sie nicht mehr auf die Hochzeit warten“, und: „Eine Frau soll nicht süßer sein als der Kern einer frischen Walnuß.“ Welche Huldigung könnte graziöser und tiefer sein, als sie der Toast Heimanns zu Gerhart Hauptmanns sechzigstem Geburtstag enthält?



Eine herrlich-gütige Ironie durchgeistete sein Gesicht, wenn er etwas Mißlungenes glossierte, wenn er von Rilke sagte, er melke allen Dingen die Poesie aus; wenn er Fehlzeiten sogar auf Grabinschriften entdeckte; einen berühmten Theaterdirektor dabei ertappte, daß dieser, einen Brief vorlesend, sich von Fontane „lieber Herr X“ (statt „geehrter Herr X“) anreden ließ. Er fragte verwundert, was ihn denn zwingt, Nietzsche, den er einen hinreißenden Mann nannte, als Beurteiler der Franzosen zuungunsten der Deutschen zu akzeptieren oder Thomas Manns Schrift über Friedrich den Großen für ganz gelungen zu halten. Er verhehlte nichts, seinen Enthusiasmus nicht und nicht seine Ablehnung. Wie stilisierte er diese? Einem als Übersetzer verdienstlichen, grundgütigen, aber als Dichter unmächtigen Manne, dessen Vater ein Seidenfabrikant war, schrieb er in ein Widmungsexemplar: „Verbiете du, dem Seidenwurm zu spinnen.“ In einem Aufsatz zum 60. Geburtstag Eduard Stuckens begegnet der Satz: „Gewiß darf man sich den Stucken des elfenbeinernen Turms vorstellen; dort sitzt er und gießt seine Visionen in Verse, die man hat klingen, wohl auch hat klingeln hören und deren Leid und Gehorsam doch immer noch unbekannt sind“; und im ebenfalls sonst preisenden Gruß zum sechzigsten Geburtstag Max Marschalks heißt es: „Sein Urteil war dabei vorsichtig, was den Irrtum nicht ausschließt“, freilich nicht ohne vorher bemerkt zu haben, daß er Marschalks Illusionslosigkeit – deren Kehrseite wäre freilich die Mittelmäßigkeit – allerlei verdanke. „Es war eine heitere Kur, und manche von den Knöpfen, die mir längst hätten aufgehen sollen, gingen mir auf.“ Das Gegenwärtige, das Lebende feierte er, dem Übermut Alfred Kerrs gegenüber Sudermanns Klagen über unzarte Kritik gab er recht: „Diejenige Kritik wäre wahrhaft verroht, die darauf verzichten würde, Mäusedreck von Koriander zu sondern – Mäusedreck, das ist von Goethe, dem beinahe Siebzigjährigen – die es sich gefallen ließe, wenn immer wieder ‚Thalia und Melpomene durch Vermittlung einer französischen Kupplerin mit dem Nonsens Unzucht treiben‘ – das ist auch von Goethe, von dem Zwanzigjährigen. Zürnte nicht vielleicht Goethe am meisten dann der Kritik, wenn sie nicht zwischen ihm und . . . zu unterscheiden wußte?“

Am liebsten aber liebte er. Er war der allererste, der die Bedeutung Oskar Loerkes erkannte und bekannte. Wie sieht es in dem Bereich aus, über den der Lektor eines großen Verlages zu gebieten hat? Jakob Wassermann schildert das vorzüglich: „Da kommt alles Unausgegorene zum Vorschein, das in unruhigen und halbgebildeten Köpfen rumort, dilettantische Versuche, die nicht selten mit feierlicher Anmaßung auftreten, ungeformtes Leben aller Art, genialische Stümpereien und Niederschläge abstruser Eitelkeit, erquältes Scheinwesen und schwatzhafte Nichtigkeit, Indiskretion und Pamphlet, Konterfässon und das Stammeln unfertiger Talente. Es ist nicht nur eine geistige, es ist auch eine sittliche Aufgabe, dies alles gerecht und gütig zu prüfen.“ Überflüssig zu sagen, daß Heimann den Neid ebensowenig wie die Eitelkeit kannte. Eine seiner Maximen lautet: „Ich werde nicht eher urteilen, als bis in meinem Urteil keine Rache mehr sein wird.“ Mit Recht hat Gerhart

Hauptmann ihn das Gewissen der deutschen Literatur genannt. Warum hatte Moritz Heimann keinen äußeren Erfolg? Er, die herzpochende Mitte eines großen Freundeskreises? Wassermann hat an ihm erlebt, „daß ein schöpferischer Mensch aus Mangel an Erfolg keine Folge hatte“. Einer der Gründe liege, meinte er freimütig, „am Fehlen jener leichten Beimischung von Banalität, jenes Grans von Billigkeit, von Übertreibung, von Selbststeigerung, die ein Autor braucht, um sich durchzusetzen, und die man auch bei dem größten Schriftsteller findet.“ Gewiß, davon besaß Heimann nicht das geringste. Resignierte er, so verbitterte er nicht. Ich habe ihn nie schlaff, selten schwermütig, nie klagesüchtig gesehen, außer an einem verzweifelten Tage seiner letzten Krankheit: „Ach, die Tage unterscheiden sich nicht mehr voneinander!“ Erschüttert lese ich, was er mir am 11. Juli 1903 – wir kannten einander seit dem letzten Monat des Jahres 1901 – aus seinem Ferienaufenthalt in Sorenbohm schrieb. Er rühmte die „von den Sommerwinden gekühlte und gereinigte, vom schwachen Salz gewürzte und von einer Sommergottesfülle, von allerlei Strauchwerk wunderbar gesüßte köstliche Luft.“ Er hole sich daraus „so viel an Gesundheit, Leibes und der Seele, wie Leib und Seele noch anzunehmen vermögen. Denn im ganzen genommen schmecke ich nicht mehr sehr gut; ich bin ein etwas holziger Spargel geworden und fürchte, Gott wird mich zum größeren Teile ausspeien aus seinem Mund. Oft, gegenüber dem Meere und dem Sande, fühle ich nichts mehr; nur eben noch die Qual, nichts mehr zu fühlen. Und wie eine mögliche Rettung aus solchem Tod überkommt mich zuweilen das Gelüst, Gerichtstag zu halten über diese Not und Armut, daß nicht nur mich umfängt ‚das bängliche, das graugestrickte Netz‘. Ich lese Eichendorffs ‚Ahnung und Gegenwart‘, und die Gedanken daraus weben sich zu einem Gewebe, darin ich zuweilen Geflügeltes fange; bald eine Motte wie das obige Mich, und bald einen bunten Schmetterling; und das sind Sie.“ Um fast genau dieselbe Zeit fallen in einem Brief an S. Fischer die Worte: „... des Lebens wahre Wahrheit ist nicht sein Kern, sondern seine Maske; sein besserer Sinn: Schönheit und Oberfläche; das lehrt mich täglich das Meer.“ Wir sind heute schrecklicher als je von Abstraktionen umwunden. Moritz Heimann wußte, daß wir, um das Eigentliche nicht ganz und gar zu verlieren, in uns und in andern, uns aus dem „Scheckverkehr der Ideen“, wie er die meisten Menschen heute in Bann schlägt, in die Unmittelbarkeit der Naturwirtschaft begeben müssen. Er wußte das sinnliche Unmittelbare als das unentbehrliche Element der Kunst sowohl als des eigentlichen Daseins. Verstand er, wundervoll zu formulieren, so wollte er seine Formeln flüssig wissen, und er erprobte alles Gedachte wieder am Gelebten, am nächsten Menschen, am elementaren Phänomen. Diejenigen, die des Glücks seiner Gegenwart teilhaftig gewesen sind, haben die Kraft, die Wohltat seines Zuhörens empfunden. Statt von Wassermann, Arthur Holitscher und anderen Bezeugtes zu wiederholen, exemplifiziere ich an mir selbst Heimanns Lektorentum, das heißt seinen Umgang mit Menschen. Ich tue es, auf die Gefahr hin, jemand sage, ich tät's, weil ich nicht schlecht dabei wegkomme (wobei wieder auf Heimann selbst verwiesen werden könnte: „... die Gedichte von

Oskar Loerke greife ich heraus, obgleich ich in einem besonderen, persönlichen Verhältnis dazu stehe. Obgleich? Es schadet nichts, wenn irgendwer meinte: weil.“). Ich hatte ihm 1909 ein paar verquälte, in sich selbst verkrümmte Erwägungen geschickt. Als Probe sei der Anfang abgedruckt: „Warum finde ich die einzelne Blüte einer in meinem Garten stehenden (stehenden ist besser als wachsenden) Malve schön? (Wenn man schön findet, hat man vorher schön gesucht.) Schön finden ist für mich: so verwandelt werden, daß man sich nicht ‚ärgern‘ kann. Die Malvenblüte ist mir schön – mehr fühle ich es, wenn ich sage: tut mir schön – wegen ihrer Farbe (wenn ich sie weinrot nenne, so tut mir diese Bezeichnung wohl; wenn ich sie nicht mit dem Begehren, die Art des Benennens möge mir wohl tun, benenne, würde ich sie wohl nicht weinrot nennen).“ So verdrießlich Ergebnisloses hielt Heimann für der Erwiderung wert: „An deinem Manuskript unterscheide ich zwei Seiten: was es ist und was es darüber hinaus noch Persönliches sagt. Es ist – ein unschätzbares, weil höchst seltenes wahres Beispiel oder psychologisches Präparat einer Gedanken- und Empfindungsstruktur von geradezu einziger, äußerster Konsequenz und Subtilität. Ich liebe, seit ich Lichtenberg kenne, wo nicht von Natur, diese Dinge sehr. Beeinträchtigt wird im vorliegenden Fall der Wert etwas durch die Kleinheit und folgenlose Zufälligkeit des Objekts, womit ich natürlich nicht die Blume an sich meine; erhöht wird er über die Kälte des wissenschaftlichen Präparats durch das darunter drängend spürbare Lebens- und Angstgefühl ganz persönlicher Art. Damit wäre ich dann schon beim Persönlichen. Und davon hat mir dein Manuskript manches gesagt, was mich beunruhigt hat. Es ist ein Zustand, dem ich mit Schmerz zusehe, dieses wollüstige Zerpupfen, Aufräufeln, Spinnenzähnen und die Linse durch das Nadelöhr werfen. Wofern ich einiges Talent zur Diagnostik habe, möchte ich mir deinen Zustand so erklären: daß in dir die produktive Mitgift deiner Natur und die produktive Ader deines Ehrgeizes über die Maßen lebhaft und rebellisch sind – und du hast das Objekt nicht für sie. Es drängt dich zu schaffen, etwas aus dir herauszustellen, und du findest nichts in dir als dich selbst. Der deutsche Zustand an sich und nicht erst von heute!“

So schrieb der 41jährige dem vierzehn Jahre jüngeren. Sechs Jahre später erschien in der „Neuen Rundschau“ meine erste Novelle „Michael Lippstock“. Die Freude ihres Autors dauerte nicht lange. Einige Tage nach dem Erscheinen fand mich meine Frau nach der Vormittagsarbeit erblaßt und elend. Ich hielt in der Hand die aus der Rundschau gelösten Blätter der Novelle, wie sie von oben bis unten, von Anfang bis zu Ende, der Maler E. R. Weiß mit handgeschriebenen zornigen Glossen versehen hatte. Heimann hatte sie mir kommentarlos geschickt. Diese Glossen wiesen, gereizterweise – wahrscheinlich entsprangen sie dem Widerspruch gegen den Enthusiasmus eines anderen Beurteilers –, Übertreibung und Euphuismus des Ausdrucks nach; sie bestanden in vielem zurecht, aber nicht in allem, denn sie übersahen die dichterische Überschwenglichkeit des Ganzen. Doch sie trafen mich. Erst einige Tage später schrieb mir Heimann, er traue mir zu, den Schlag zu ertragen und zu



verwinden, wobei er auch ein den Kritiker kritisierendes Wort fallen ließ. Zwölf Jahre weiter. Da schrieb mir Heimann nach der Veröffentlichung des Romans „Weingott“ am 17. Januar aus Kassel: „Zu meinem Aufsatz über den ‚Weingott‘ – den ich mit Dr. Jacobs für die Vossische Zeitung festgemacht habe – habe ich pflichtgemäß das Buch noch einmal sorgfältig durchgelesen und bin in einer wunderlichen Beschämung. Ich habe Dir, bei Deinem Besuche hier, Herzhaftes und Zustimmendes zu Deinem Werk zu sagen versucht und fühlte dabei gleich, und fühle es jetzt erst recht, daß mir das nicht gelang; daß ich fürchtete, Du möchtest aus meinen Worten den Klang gelegentlicher Beflissenheit heraushören; daß ich darüber wirklich in jenen fatalsten Ton geriet. Sollte auch vielleicht noch unser altes, auf einen neckenden, durch Neckereien den Altersunterschied verwischenden, scheinbar spielenden Klang gestimmtes Verhältnis mit stören? Wie dem auch sei, ich bin ein wenig verlegen vor Dir. Denn, mein Lieber, der ‚Weingott‘ ist kein Buch, das man lobt und das man gelten läßt; sondern eines, das man bewundert. Und bevor ich's Dir gedruckt gebe, sollst Du es geschrieben bekommen; daß das ein Buch de première qualité ist, reif, herrlich, ursprünglich, tief und neu . . . Ich bin ergriffen, bereichert, beschattet und belichtet –, und sehr glücklich, Dir das endlich ohne Rückhalt zu sagen.“ Am Rande dieses Briefes findet sich die Frage: „Seite 55: Calvilleäpfel, rauhe, schartige Haut. Ist hier ein Irrtum (es wäre der einzige)? Sind nicht Calvillen glatt, wächsern und fettig?“ So genau war seine Liebe.

Viele Menschen haben Moritz Heimann Dank gewußt, einige, und zwar besonders von ihm geförderte, seine Güte mit Undank gelohnt.

Moritz Heimann ist am 22. September 1925 in der Berliner Charité gestorben, qualvoll. Dem edlen Toten geschah noch ein Unrecht. Der Leichnam wurde gegen Heimanns Willen seziiert. Martin Beradt berichtete darüber in der „Weltbühne“ vom 13. Oktober 1925.

Es ist, als habe der Goethesche Begriff der Weltfrömmigkeit auf einen Mann wie Moritz Heimann gewartet, um auch in unserer Zeit durch ein lebendiges Beispiel legitimiert zu werden. Es war seine ihm eigentümliche Überzeugung, daß „die Welt zugrunde gehen würde, wenn irgendein Gedanke absolut herrsche“; daß „kein Meisterwerk und kein Meister uns die Kunst selbst ersetzen oder verdecken darf“. „Auch der große Mann war mir nicht der Trunk, sondern der Becher“, bekennt er von sich. Uns bleibt nichts übrig als zu sagen, daß wir, seine Schriften vor uns, aus keinem wunderbareren Becher den Trunk der Welt tun können. Die Anlage, die Moritz Heimann in seinem vornehmen Aufsatz über H. St. Chamberlains Goethebuch (1914) an dessen Verfasser vermißte, die letzte, entscheidende Anlage als die Mutterlauge einer eigenen, rein persönlichen, durch die Persönlichkeit objektiven Sprache – er besaß sie. Seine Essays bezaubern so heute wie eh. Sie bringen Licht in das Dunkel, sie strahlen, wie alte chinesische Weisheit, über alle bloß zeitlichen Anlässe hinweg. Sie glühen von beständiger Gegenwart.

# BLICK IN DIE ZEIT

---

SIEGFRIED BORRIS / FORM UND KLANGLICHKEIT IN DER NEUEN MUSIK

Jeder, der sich eingehender mit der Formenwelt der neuen Musik beschäftigt, kommt bald an den Punkt, an dem die Begriffe, Vorstellungen und Techniken der konventionellen Formenlehre den Klangphänomenen gegenüber nicht mehr ausreichen. Mögen bei Hindemith, Genzmer, Honegger oder Britten für Strukturanalysen manche alten Begriffe wie Motiv, Thema, thematische Verarbeitung, Variante, Reprise, Coda, Kontrapunkt und Kadenzierung noch mit gewissen Modifizierungen anwendbar und ergebnisreich sein, so versagen sie bei der Betrachtung eines erheblichen Teils neuer Musik, etwa der Schönberg-Schule, bei Webern, Nono, Stockhausen, Boulez, sie versagen aber auch schon weitgehend bei Strawinsky, Bartók und Messiaen. Da es sich hier zweifellos um einen wesentlichen Bestandteil neuer Musik handelt, ergibt sich die Notwendigkeit, die seit langem schleichende Krise im Herrschaftsbereich der alten Formenlehre zu untersuchen, um festzustellen, welche Strukturwandlungen des Komponierens in neuer Musik stattgefunden haben, die fundamental aus dem bisherigen Bereich der Erfassungsmöglichkeiten durch die traditionelle Formenlehre herausgetreten sind.

Wenn wir dies im folgenden einer Prüfung unterziehen wollen, so werden wir bis zu einigen Grundfragen und Grunderfahrungen zurückgehen müssen, die das Formwerden und das Formerfassen in der Musik betreffen, und wir werden zu untersuchen haben, ob bestimmte stillschweigende Voraussetzungen der traditionellen Formenlehre überhaupt noch Gültigkeit besitzen, auch wenn sie durch jahrhundertealten Usus sanktioniert und damit unantastbar geworden zu sein scheinen (wie eben Melodie, Tonart, Polyphonie, Thema, Variation usw.).

Wenn wir uns sozusagen noch hinter diese bisher allgemein als „naturhafte Gegebenheiten“ betrachteten Elemente der Form zurückziehen, so wird uns in unserer Betrachtung als einziges gesichertes Phänomen der Musik schlechthin der Klang, die Klanglichkeit der Musik und deren Entfaltung bzw. Struktur zu beschäftigen haben.

Es ist gewiß kein Zufall, daß sich die neuere Musikästhetik viel intensiver als je zuvor mit dem Problem des Klanges und seiner Schichtung befaßt und daß die Untersuchungen über Tonqualitäten und Klangphänomene sowohl von neuen akustischen Erkenntnissen wie von psychologischen Untersuchungen gefördert worden sind. Zu erwähnen wären hier die Schriften von Pfrogner und Fritz Winckel, die Aufsätze in der U.E.-„Reihe“, die Beiträge des Kranichsteiner Kreises und die kürzlich erschienene kleine Schrift des sehr gescheiterten jungen Schweizer Komponisten Kelterborn, der den Begriff der „Klanglichkeit“ ebenfalls in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt. Der Begriff „Klanglichkeit“ mag zunächst Bedenken oder Unbehagen hervorrufen. Ein kurzer geschichtlicher Rückblick wird jedoch zeigen, welche symptomatische Bedeutung diese Hinwendung zum spezifisch Klanglichen für die Neue Musik gewonnen hat. Sie rechtfertigt die Formulierung des Themas.

Jahrhundertlang, also bereits seit den Traktaten des 12., 13. Jahrhunderts, bildete der

Ton, der tonus, und seine Ordnung im tonalen System den unangefochtenen Ausgangspunkt für jede Musiklehre, für die *compositio*, für den *usus* und für die *apperceptio*. Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke (*numerus*, *ascendens*, *descendens*, *ambitus*, *finalis* usw.) umgrenzten die Bestimmungen des Tonmaterials. Die melodische Linie, zweifellos am Strom des tönenden Atems, sei es singend oder geblasen, orientiert, bildete den sicheren Ausgangspunkt für musikalische Formen und dementsprechend auch für das Formerkennen. Der *sonus*, die Klanglichkeit, hatte zunächst aus dem *consonare* und *dissonare* das Prinzip der Intervallverträglichkeit und eine gewisse Wertigkeit harmonikaler Funktionen entwickelt. Mochten diese auch im Laufe der Jahrhunderte und bei verschiedenen Nationen unterschiedlichen Konventionen und Geschmacksurteilen unterworfen gewesen sein, so blieb doch eine gewisse Kontinuität unverkennbar. Bis zu einem gewissen Grade begnügte man sich bis zum 19. Jahrhundert meist mit der sehr simplen Aufteilung Melodie = strömende Linie, Rhythmus = gestische Kontur, Harmonie = Klang und Farbe. Es soll freilich hierbei nicht verkannt werden, daß auch schon im 15. Jahrhundert der *Color* (Koloratur) das raumausgreifende Schweifen der Melodie bedeuten konnte, wie andererseits *Chroma* (vgl. chromatische Madrigale) seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ein Bereichern der harmonischen Funktionen bedeutet hat – beides zweifellos ein Anspannen und Steigern der Klanglichkeit innerhalb einer Komposition.

Entscheidend für unsere Betrachtung ist aber die Tatsache, daß in der Musik der Renaissance und des Barock das Notenbild als *res facta* stets eine lineare Struktur aufwies. Diese Stimmigkeit war zwar hinsichtlich der Linienführung durch die mitschöpferische Tätigkeit des Interpreten (Improvisationen, Manieren) in gewissen Grenzen variabel, verhielt sich jedoch in bezug auf die klangliche Realisation neutral bzw. indifferent: die *ad libitum*-Besetzung aller alten Musik rechnete selbstverständlich mit auswechselbaren Instrumentalfarben. Wie großzügig man mit den Möglichkeiten der klanglichen Realisation umging, und zwar prinzipiell, mag der Hinweis erhellen, daß nicht nur durch Parodie und Kontrafaktur geistlich und weltlich einer Musik vertauschbar waren, sondern daß auch polyphon gesetzte Zweistimmigkeiten mit strengen Imitierungen (wie etwa die Christus- oder Maria-partie in Schütz' „Auferstehungs-Historie“ gemäß ausdrücklichem Hinweis von Schütz) statt von zwei Singstimmen auch von Stimme und Instrument ausgeführt werden konnten. Bekanntlich hat die Austauschbarkeit der Instrumente, also das Vorwiegen der Linie vor der Farbe, der spezifischen Struktur vor dem spezifischen Klang auch bei Händel und Bach, ja sogar noch bei Haydn erstaunliche Beispiele zu Tage gefördert, man denke an den nachträglich als Chor textierten Instrumentalsatz zu Beginn des „Weihnachtsoratoriums“ von J. S. Bach, an die Fassung des Konzerts für zwei Cembali wahlweise auch für Violine und Oboe, an Händels Konzert für Orgel oder Harfe oder Cembalo oder an Haydns spätere Vokalbearbeitung der Streichquartett-Adagios für die „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ (1785 u. 1796).

Eine Komposition als klingende Gesamtstruktur sozusagen mit entfalteten Detailfarben aufzufassen und dementsprechend in der Formbetrachtung den Kompositionsvollzug als thematische Verarbeitung im entwicklungsmäßigen Nacheinander zu verfolgen, zu gliedern, festzustellen und die einzelnen Phasen als Motive, Perioden, Varianten und Reprisen unabhängig von ihrer Klanglichkeit zu katalogisieren – dieses Verfahren trifft sowohl für Beethoven wie für Brahms, aber auch für Hindemith oder Pepping zu und führt unzweifelhaft zu Aussagen, die dem Verständnis dieser Werke dienen.



Für die Formbetrachtung ergab sich daraus ein Kompendium von Formmodellen. Eine Tendenz zur Stilisierung war offensichtlich. Lied, Tanz und deren Erweiterungen zu Paraphrase, Motetus oder Variation, zu Sonate und Suite, zu Konzert und Fuge haben jahrhundertlang Grundtypen der Form abgegeben, in denen das je Eigene einer Komposition im wesentlichen doch nur Modifikationen innerhalb des großen verbindlichen Rahmens der Tonalität und der Mehrstimmigkeit bildete, wie auch immer diese hinsichtlich der Stimmführung geregelt sein mochte.

Seit dem 19. Jahrhundert, seit Beethovens Symphonik, seit Weber, Berlioz, Liszt, Wagner und Bruckner entwickelte sich jedoch auch eine zunehmende Emanzipation der Klangfarbe. Wir können von einer Individuation der Klangfarbe sprechen, die zweifellos dem starken Reizempfinden des romantischen Gemüts entsprang und der differenzierten „Kundgabe des Zumuteseins“ entsprach. Diese lyrische Affektsteigerung im romantischen Musikerleben (der „temps lyrique“ Strawinskys) führte nach einer rapide wuchernden Steigerung aller bis dahin konstitutiven Elemente des Klanges (Melodik, Rhythmik, Harmonik und Dynamik) sehr bald zu einer Entdeckung der unbegrenzten Differenzierbarkeit des Klanges mittels seiner Farben. Waren diese bisher dritt- oder zweitrangige Faktoren gegenüber der sorgfältig ausgearbeiteten Satzstruktur, so verwandelten sie sich schon zum Ende des 19. Jahrhunderts zu Primärwerten, denen Melodie, Rhythmus und Harmonik ihre vorherrschenden Eigenschaften bisweilen weitgehend zu opfern hatten. Die Klangimpulse und Klangflächen impressionistischer Kompositionen (etwa Debussys „La mer“), die Verwendung massiver Klangtrauben oder getönter Schläge in den Kompositionen von Strawinsky, Bartók, Casella, Schönberg zwischen 1910 und 1920, bieten eindrucksvolle Beispiele dafür, wie die Loslösung von den bisherigen Formmodellen die leidenschaftlich proklamierte „Freiheit der Form“ als essentiell Neues den Primat des Klanglichen vor den Gegebenheiten bestimmter traditioneller Satzweisen brachte.

Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß in diesen frühexpressionistischen Kompositionen fundamentale Wandlungen der Beziehung zwischen Mensch und Klang stattgefunden haben, ein kunstpsychologisches Phänomen, für das es überzeugende Parallelen in der Malerei, der Dichtung und der Baukunst jener Jahrzehnte gibt. Wie dort ein neues Erleben der Farbe mit dem Aufsprengen der Bildoberfläche, das Anmuten des Sprachklanges mit der Aufgabe der bisherigen Satzstruktur Hand in Hand ging, so zeigt sich in der neuen Musik mit dem Zerbersten der Linie eine Auflösung der harmonischen Textur. In der Diskontinuität assoziieren sich emanzipierte a-funktionale Zusammenklänge. Weder Lied noch Tanz, weder kommunikative Gestik noch Mitteilung in einer wenigstens dem Vokabular nach vertrauten Tonsprache werden als naturhaft „Vorgegebenes“ anerkannt. Und wenn seit etwa 1923 von „neuen Ordnungen“ gesprochen und geschrieben wird, so handelt es sich hierbei um neue Setzungen! Das gilt sowohl von Strukturen des Materials, wie sie die Dodekaphonie aufweist, wie auch von Strawinskys und Bartóks Kompositionsverfahren. Es findet seinen Höhepunkt in der seriellen Technik, in der die Klanglichkeit in ihren wesentlichen Elementen: Tonhöhe, Tondauer, Tonintensität und Klangfarbe jeweils neu determiniert wird. Wenn z. B. Schönberg in seinem opus 16 ein isoliertes klangliches Ereignis, das man nach alter Auffassung einen Orchesterakkord nennen könnte, dadurch entfaltet, daß er seine Tönungen und Färbungen variiert, so entsteht daraus eine neue Form, etwas in Zeit und Klangraum Erfassbares, das dennoch weder mit den bisherigen konventionellen Formenlehre-Begriffen wie Variation, thematische Verarbeitung,

Reihung oder Ostinato usw. zu erfassen wäre; weder in seiner Gleichartigkeit noch in seiner klanglichen Differenziertheit. Es ist der komponierte Klang! In diesem Zusammenhang seien noch folgende Beispiele herausgehoben: Schönberg op. 19 Nr. 6, opus 21; Webern op. 5, op. 21, op. 27; Strawinsky „Sacre“, „Les Noces“, „Geschichte vom Soldaten“, Messe; Bartók „Mikrokosmos V, VI“; Messiaen „Liturgie“, „5 Rechants“, „Ile de feu“; Boulez „Marteau“; Stockhausen „Strukturen“.

Diese Aufzählung widerlegt die Auffassung, daß nur eine bestimmte Richtung der Moderne, die Schönberg-Schule, und in dieser wiederum vorwiegend Anton von Webern und seine Nachfolger die Auflösung der bisherigen konventionellen Tonsatzmittel und erst damit die Außerkraftsetzung des entsprechenden Formen-Kodex der klassisch-romantischen Musik herbeigeführt hätten. Es ist vielmehr mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß die Verwandlung bzw. Umwertung des Verhältnisses von musikalischer Form und klanglicher Realisation auf allen Gebieten der neuen Musik als Symptom erkennbar ist, also auch bei Kompositionsprinzipien, die denen der Schönberg-Schule diametral entgegengesetzt sind. Hier sei nochmals an ein markantes Beispiel von Béla Bartók erinnert, etwa den zweiten Satz seiner „Musik für Saiteninstrumente“, in dem Xylophon, Harfe, Celesta eine irisierende Klanglichkeit von faszinierender Neuheit entfalten. Wie hier aus dem Folkloristischen, ja mehr noch aus dem Idiomatischen das Klangliche nicht mehr attributiv, sondern substantiell eingesetzt ist, erweist sich als ebenso symptomatisch wie bei der Schönberg-Schule, wenn es auch, wie gesagt, aus ganz anderen Quellen kommt.

Hier ergibt sich ein wichtiger Ansatzpunkt dafür, Einseitigkeiten und Vorurteile übereifriger Avantgardisten zu korrigieren. Es zeigt sich nämlich die für manchen vielleicht erstaunliche Tatsache, daß die neue Bedeutung des Klanglichen als Inbegriff des Spannungsbereichs einer ganzen Komposition einerseits zwar historisch-evolutionär als Ergebnis höchster Verfeinerung, Differenzierung und Technisierung zu werten ist, daß andererseits aber zugleich mit dem Einbruch des Primitiven und Folkloristischen in die Musik des Abendlandes um 1911 (also etwa mit dem „Sacre du Printemps“ und der „Bauernhochzeit“ von Strawinsky, dem „Allegro barbaro“ und den frühen Sonaten Bartóks) ebenfalls ein Primat des Klanglichen vor dem Formtypischen angestrebt worden ist. In diesem Zusammenhang darf auch an die Bedeutung des „sound“ im Jazz erinnert werden, der bekanntlich für viele Komponisten (Milhaud, Honegger bis zu Liebermann) schon seit den zwanziger Jahren nachhaltige Wirkungen für das Aufspüren neuer Klangstrukturen hervorgerufen hat. („Création“ von Milhaud, 1923; „Concertino“ von Honegger, 1924; „Ebony-Concerto“ von Strawinsky, 1945).

Von den Realien einer Formenlehre aus gesehen, bedeutet dies, daß nicht nur die atonalen Klangballungen oder Klangspritzer der Dodekaphonie, sondern auch Erscheinungen wie die Monophonie und Heterophonie (etwa bei Strawinsky, Bartók, Orff und Bialas) von der alten Formenlehre her schwerlich als „Ausformungen“ zu fassen sind. Wie soll man etwa einen „rotierenden Klang“, wie ihn Bialas am Schluß seiner apokalyptischen Kantate mit der „Dies irae“-Formel realisiert, als „Form“ auffassen? Oder Spiegelklänge von Bartók?

Schon der Begriff der „entfalteten Einstimmigkeit“, der heute von Wilhelm Keller, Jens Rohwer u. a. verwendet wird, bietet sowohl von der Melodielehre wie von der Harmonielehre her erhebliche Schwierigkeiten und wird von orthodoxen Theoretikern und Historikern oft sogar als innerer Sinnwiderspruch abgelehnt. (Hier wäre an Parallelererscheinungen in

der sogenannten konkreten Malerei zu erinnern, etwa Chagalls doppelgestaltige Wesen, Picassos mehrseitige Ansichten eines Gesichts usw.).

Fassen wir unsere bisherigen Erkenntnisse zusammen, so haben wir einige bedeutsame Gesichtspunkte für die Beurteilung des heute schon arg mißverständlichen Begriffes „Neue Musik“ gewonnen; die entscheidende Erkenntnis betrifft die am Anfang unseres Jahrhunderts auf verschiedenen stilistischen Wegen doch gleichgerichtete Verwandlung der Klanglichkeit einer Komposition: vom Attributiven zum Substantiellen! Antithetisch zugespitzt besagt dies: In der „alten“, d. h. klassisch-romantischen Musik ermöglicht die in der Idealität vorgegebene Form variable Klangrealisationen. In der „neuen“ Musik bedingt bzw. bestimmt der Klang als Spannungsbereich der musikalischen Essenz die je eigene Form und ihre Elemente, das So-Sein eines Musikstücks. Hier liegt der Angelpunkt für die Auflösung zahlreicher Probleme und Mißverständnisse in bezug auf das Wesen und Wirken der neuen Musik. Geht man von dem Grundgedanken aus, daß das gesamte Geschehen einer Komposition zunächst der zeitliche Rahmen für das Total der Klangereignisse und ihrer Spannungen ist (heute wie vor hundert und wie vor tausend Jahren), so ist die entscheidende Frage zwischen alt und neu darin zu sehen, ob melodische Modelle (vom Lied abgeleitet) eine primäre Funktion ausüben, ob rhythmische Typen (vom Tanz hergeleitet) konstitutive Bedeutung besitzen und ob schließlich die Tonalität das allgemein verbindliche Beziehungssystem bietet (wie bei Schütz, Bach, Beethoven und Reger) – oder ob das Klangganze jeweils melodische Bindungen, rhythmische Gliederungen oder sogar Formmodelle aufnehmen kann, aber nicht aufzunehmen braucht! Werden solche Bindungen als Struktur-Elemente verwendet, so stehen sie in freier Konstellation als je-eigene formende Elemente ohne die vorherbestimmende Gesetzmäßigkeit tonaler Verpflichtung. Hieraus ergeben sich wichtige Unterschiede zwischen alt und neu. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. In einer Suite von Händel sind die Formmodelle vorherrschend sowohl melodisch wie rhythmisch wie harmonisch wie auch in der Satzgliederung. Denn die alten Melodie-Strukturen, Rhythmus-Strukturen und Akkord-Strukturen waren korrespondierende Gegebenheiten innerhalb des Tonalitäts-Systems, aus dem alle Tonqualitäten bestimmbar wurden. In einer Regerschen Suite sind immer noch die vorgegebenen Typen trotz hoher klanglicher Anspannung prävalent. In Schönbergs Klaviersuite op. 25 dagegen ist die Klanglichkeit aus dem Rahmen des tonalen Systems, des melodischen Modells, ja sogar aus der rhythmischen Typik herausgetreten; das Klangliche integriert die einzelnen Elemente des musikalischen Geschehens in freier, neugestifteter Art.

Entscheidend ist also bei der Beurteilung Neuer Musik die Frage, ob die Integration der Form durch die Klanglichkeit bis zur Prävalenz, zum Primat oder gar bis zur Autonomie des Klanglichen führt, oder ob umgekehrt das Klangliche durch Aufnehmen typischer, folkloristischer oder historisch-stilisierter Bindungen desintegriert wird, wie dies bei Bartók, Strawinsky, Hindemith und beim Jazz jeweils auf verschiedene Art und in verschieden starkem Maße der Fall ist – bei Bartók oft sogar in schroffem Wechsel dicht hintereinander (Klaviersonate, 2. Violin-Sonate).

Aus diesen Beobachtungen ergeben sich Möglichkeiten, auch gewisse Hörprobleme bei neuer Musik zu erklären. Denn es ist verständlich, daß die voll-integrierten Klanggestalten freier un-typischer Strukturen von Schönberg, Webern, Nono und Boulez schwerer apperzipierbar sind als solche Kompositionen, in denen melodische Bindungen oder typische Rhythmen vergleichbare Sinnbilder für den Hörenden aufzeigen (vgl. den Umgang mit



Bildern abstrakter oder konkreter Malerei der Gegenwart). Aus dieser Einsicht sollten sich die Eiferer sowohl des Avantgardismus als diejenigen der Traditionstreue hüten, aus der leichteren oder schwereren Aufnehmbarkeit einer Musik irgendwelche Rückschlüsse auf deren Wert oder auch auf deren Neuartigkeit zu ziehen!

Es ergibt sich aber noch eine weitere Einsicht. Wenn der romantische Komponist als Tondichter „in Tönen gedichtet“ hat, seiner Phantasie, dem Einfall, der schöpferischen Improvisation freien Lauf ließ, so glaubte man früher, er sei unbegrenzt „frei“ gewesen. Heute wissen wir, daß jenes „In-Tönen-Dichten“ ja doch nur eine Auswahl begrenzter Möglichkeiten darstellt; in Wirklichkeit waren die Formenmodelle in ihrer letztlich erwünschten Vertrautheit etwas Allgemeinverbindendes. Erst die Klangfreiheit der neuen Musik, die heute bereits bis zur willkürlichen Erschaffung synthetischer Tongemische reicht, ist radikal intelligibel und wahrhaft individuell.

Nun enthalten die Formenmodelle aber seit den Urzeiten der Musik außer den ästhetischen Qualitäten noch eine andere wesentliche Funktion des Musikmachens: ihre Soziabilität; Formmodelle sind das Verbindende, das Gemeinschaftstiftende, das Gemeinschaftsbestimmte im Musizieren. In diesem Zusammenhang muß betont werden, daß auch in der neuen Musik ihre Soziabilität keineswegs verlorengegangen ist. Hindemith, Honegger, Bartók, Schönberg, Schostakowitsch, Britten, Egk, Orff, Blacher, Henze und auch Boulez – sie alle zielen auf je eigene Kreise von Hörern, sprechen bestimmte Hörergruppen an, entsprechen den Hörbedürfnissen, Erlebniswünschen und Musizieridealen unterschiedlicher Gruppen des heutigen Musiklebens.

Verglichen mit dem imponierend umfangreichen effektiv „konsumierten“ Oeuvre der Komponisten von heute, ist es ja doch nur ein kleiner Teil jener freien Klangstrukturen, der in den Raum höchster verdünnter Geistigkeit vorgestoßen ist, in dem die Frage, für wen (oder gar gegen wen!) diese Musik geschaffen sei, unerheblich geworden zu sein scheint. Mag nun der Kreis derer, die an Bartóks oder Weberns Musik teilhaben wollen oder sollen, kleiner oder größer sein – immer noch hat das ungeheuer aufgeblühte (fast könnte man sagen: aufgeblähte) Musikleben unserer Zeit einen schier unersättlichen Bedarf an Musik, auch an neuer Musik, jedenfalls an einer Musik, die den Menschen sucht und die die Funktionen des sozialen Ereignisses „Musikerlebnis“ durchaus zu erfüllen gewillt ist, etwa die Laienmusik, Gemeinschaftsmusik, Kirchenmusik, Schulmusik, Unterhaltungsmusik, Konzertmusik bis zur Festival-Musik.

Wenn bei jungen Komponisten seit längerer Zeit Bezeichnungen wie „Klangspiele“, „Klangstrukturen“ oder allgemein „Musik für . . .“ bevorzugt werden, so zeigt sich darin ein instinktives Bewußtwerden der hier geschilderten Situation, und es ist nicht zu leugnen, daß innerhalb dieser neuen Beziehungsart zwischen dem Klanglichen und den formenden Elementen eine erstaunliche Variabilität möglich ist. Sie reicht vom objektivierenden Spiel mit den Elementen innerhalb des Klangganzen bis zum subjektivierenden Seelenbekenntnis, das die Musik eines Schönberg, Berg und Webern genauso stark erfüllt wie die eines Bartók, Hindemith und Honegger – gemäß ihren eigenen Äußerungen.

Fassen wir die Ergebnisse der Betrachtung zu einigen Thesen zusammen.

1. Der neue Begriff „Klanglichkeit“ ist nicht gleichbedeutend mit Farbigkeit und unterscheidet sich ebenfalls wesentlich von dem alten Begriff der harmonischen Fülle.
2. In neuer Musik entstammt oder entspricht das Vorhandensein von Tönen und Stimmen

durchaus nicht immer melodischer Linienführung oder harmonischer Funktion; hierher gehören monophone und heterophone Formen sowie converse und disversive Mehrstimmigkeit.

3. Die Klanglichkeit einer Komposition hat sich in neuer Musik vom Attributiven zum Substantiellen gewandelt.

4. Je nachdem, ob das Klangliche die konstitutiven Elemente frei integriert oder ob umgekehrt traditionelle Formen die Klanglichkeit desintegrieren, wird das Hören neuer Musik für den Laien erschwert oder erleichtert. Jedoch ist ein leicht zu hörendes Stück deswegen noch keinesfalls als altmodisch-regressiv zu diffamieren.

5. Um die Klangstrukturen neuer Musik sinnvoll ordnen zu können, ist es erforderlich, eine neue elementare Formenlehre zu entwickeln, die sich von der konventionellen Formenlehre radikal unterscheiden müßte. Schon der Formbegriff bedarf einer erheblichen Erweiterung: vom Notifizierten – Realen – Statischen zum Qualitativen (irrealen) Klang – Dynamischen. Der Zerfall der verbindlichen Akkordstrukturen ist eine unaufhebbare historische Tatsache geworden. Daher sind die effizienten Klangfaktoren schon im Melodischen, im Rhythmischen und in der Harmonik zu beachten und zu bewerten (Bartók, Orff).

6. Da bei den isolierten Klängen (Schönberg, Webern, Stockhausen, Nono) stets auch hohe Klangdifferenzierung intendiert ist, haben die melodischen, rhythmischen, harmonischen, instrumentenfarblichen und dynamischen Impulse oder Bindungen den Rang von Strukturelementen. Es wäre ratsam, für die zeitliche Entfaltung des Klanglichen eine Skala aufzustellen, die von punktuellen Momentanklängen bis zu den riesigen Klangräumen reicht, wie sie uns bei Bartók oder Strawinsky begegnen, etwa: Klangpunkte, Klangspritzer, Klangtupfen, Klangfelder, Klangflächen, Klangräume. Bezeichnungen wie Feldspannungen, Spaltpolyphonie, Orchester-Punktklänge kämen dann hinzu, um bestimmte Klangstrukturen von der Seite der Kompositionstechnik her mehr zu bestimmen. (Etwa in Blachers „Othello“ oder Strawinskys „Treni“.)

7. Tonhöhe, Tondauer, Takt, Tonverbindung usw. sind in neuer Musik selten primär als „Tonqualitäten“ aus dem Tonalitätssystem bestimmbar, sondern eher aus der „Klangaura“, der Intonation (dem sound im Jazz). Ein gutes Beispiel hierfür sind die bei Strawinsky oft wiederkehrenden „Glockenklang-Reihen-Modelle“, die man als „magische Starre der Faszination“ (Lindlar) deuten kann.

8. Auch in der Vokalmusik haben fundamentale Wandlungen stattgefunden. Das Aufbrechen der Wort-Ton-Einheit in der Gesangstimme, wie sie Schönbergs „Pierrot lunaire“ und Bergs „Wozzek“ aufweisen, führt zu einer Art Be-tonung des Wortes. Die Einbeziehung der Singstimme in die Dodekaphonie (Schönberg, Webern, Dallapiccola) brachte die Unterordnung des Melischen unter das Strukturelle. Die Übertragung instrumentaler Klanglichkeit auf das Medium Stimme läßt auch das Summen, Raunen, Flüstern, das Unartikulierte, Nicht-mehr-deutlich-Vernehmbare für die Komposition zu: Boulez' „Marteau sans maître“, Dallapiccolas „Gefangenengesänge“ bis zur atomisierten und synthetisch willkürlich neugeordneten „Sprachlichkeit“ in Stockhausens „Gesang der Jünglinge“.

9. Die Prävalenz des Klanglichen in neuer Musik bestätigt, daß tonal und atonal keine Antithesen sind. Atonal ist nur als Grenzmöglichkeit des Tonalen aufzufassen. Die Dodekaphonie wiederum bietet nur Struktur-Muster. Sie selbst ist keine potentielle Form (und sollte

nicht zur musikalischen Ideologie mißbraucht werden!). Die Dodekaphonie erscheint oft durch Intervallproportionen tonal-polarisiert (Bergs Violinkonzert, Strawinskys „Treni“).

10. Der Begriff „Neue Musik“ bedarf einer Revision, da er häufig von extremen Standpunkten sowohl der Avantgarde als auch des Konservatismus her zu Unrecht eingeeengt wird. Die Musik der letzten 50 Jahre hat besonders in formaler Hinsicht einige so wesentliche Wandlungen und Umwertungen hervorgebracht, daß sie mit Recht so lange als Neue Musik bezeichnet werden kann, bis sie nicht nur von der Theorie erfaßt und hinreichend erklärt, sondern auch zum normalen Bestandteil unseres Musiklebens geworden sein wird.

11. Innerhalb der neuen Musik sind die Integrierungsgrade des Klanglichen sehr unterschiedlich, und zwar vermutlich nicht aus kompositionstechnischen Gründen, sondern aus tiefen menschlichen Entscheidungen heraus, die jeder einzelne Komponist bei der Beurteilung der Aufgabe bzw. des Auftrags seines Komponistentums zu treffen genötigt ist (Bartók, Webern, Strawinsky usw.).

12. Historisch sind drei Phasen in der neuen Musik erkennbar. Die erste umfaßt den Ausbruch der expressionistischen Klangfreiheit (etwa von 1911–1920); die zweite brachte die vier neuen Klangordnungen als Systeme: die Dodekaphonie, die Hindemithsche Tonsatzlehre, die Bartóksche Mikrokosmoslehre, das Orffsche Schulwerk (dazu darf man fünftens noch die Jazzpraxis des sound rechnen.) Die dritte Phase der neuen Musik (seit 1945) zeigt den Vorstoß in die serielle Kompositionstechnik und in die volle Souveränität der menschlichen Klangphantasie durch die Elektronik. Daß jedoch frühe Werke der neuen Musik wie Schönbergs 6 Klavierstücke opus 19 von 1911 (oder gar sein „Pierrot lunaire“ von 1912) auch heute noch problemreicher zu erfassen und schwieriger zu hören sind als Hindemiths „Mathis-Symphonie“ von 1934, Orffs „Antigonae“ von 1948 oder Henzes „König Hirsch“ von 1957, ändert nichts an der Tatsache, daß alle diese Werke nur verschiedene Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts, also „Neue Musik“ sind.

Stellen wir zum Schluß das Phänomen der Prävalenz des Klanglichen unserer Neuen Musik in einen größeren Zusammenhang von Sein und Zeit, von Jetzt und Hier, so ist zweierlei nicht nur auffallend, sondern symptomatisch. In bedeutsamen Referaten auf musikpädagogischen Tagungen, bei Unterweisungen in Lehrgängen, ja sogar in neuen Klavier-, Violin- oder Flötenschulen, überall begegnet man dem Begriff des „neuen Klanges“, der Klanglichkeit als zentraler Orientierung, aus der die technologischen Probleme als Aufgaben, nur noch als „Mittel“, als das Handwerkliche erfaßt, gewertet und sinnvoll geordnet werden. Was Peter Stadlen (für viele überraschend) als Weberns künstlerisches Vermächtnis mitteilte: der Spieler habe spontane Klänge, nicht Proportionen zu gestalten, das trifft heute wohl mehr denn je zu. Die Zeit der staunenden Faszination durch Tabellen, Reihendiagramme, Strukturanalysen usw. scheint abzuflauen vor der Faszination durch die unendliche Fülle der neuen Klanglichkeit.

Als zweites kommt dazu die Begegnung mit den Spielern und den Komponisten der jungen Generation, als deren Kronzeuge Henze gelten darf. Auch hier die Hinwendung zum ausdrucksreichen, Aussage-geladenen Klang, der sich jeweils die Form und ihre Elemente neu wählt und neu ordnet. Darin offenbart sich letztlich ein Tief-Menschliches: dem Unfaßbaren, Aufgetragenen, der Welt, die uns bedrängend anmutet, können wir als Musiker nur mit den Gestaltungen freier, neuer Klanglichkeit antworten; es ist die Kundgabe des



menschlichen Zumute-Seins, eine Kunst als Freude am Können und zugleich aus der Verpflichtung zum Kunden. Daß dieses nicht nur Symptom und freundlicher Aspekt bleibe, dafür wird es noch intensiver Arbeit auch der Theoretiker bedürfen. Eine Revision der Formenlehre gehört zu den dringendsten Erfordernissen. Hierfür wollten die vorstehenden Ausführungen einige konkrete Aufgaben und konstruktive Anregungen geben.

## ENNO PATALAS / DER FRANZÖSISCHE FILM AUF NEUEN WEGEN

Perioden der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Konsolidierung geben der Filmkunst stets eine geringere Chance als Augenblicke der Unsicherheit und der Veränderung. Der letzte Aufbruch des Films fällt mit den Kriegs- und Nachkriegsjahren zusammen, als die verworrenen Marktverhältnisse einer Generation junger Regisseure, die unterm Eindruck des historischen Geschehens standen, die Formulierung ihrer Empfindungen und Einsichten gestatteten. Längst sind die Revolutionäre von 1945 von der stabilisierten Industrie, den restaurierten politischen Kontrollinstanzen und dem Spruch des saturierten Publikums zur Ordnung gerufen oder in die Katakomben getrieben worden. Das Schicksal der Rossellini, De Sica, Staudte, Welles und Huston spricht davon in verschiedener Weise.

Die französische Filmindustrie hat sich freilich nach dem Kriege bei weitem nicht in dem Maße konsolidiert wie die italienische, deutsche und amerikanische; zu Konzernbildungen ist es kaum gekommen, und es sind immer noch einige Lücken im System übriggeblieben, die unkonventionelle Unternehmungen zulassen. Dennoch bietet sich auch hier seit Jahren das Bild der Stagnation. Bedeutende Regisseure, die für ihre Kompromißlosigkeit bekannt sind, wie Robert Bresson, bleiben jahrelang ohne Arbeit. Andere, wie René Clément, pendeln zwischen kommerzieller Routinearbeit und einzelnen individuellen Gestaltungen. Tonangebend ist eine Gruppe von Regisseuren und Autoren geworden, die die Befriedigung der kommerziellen Nachfrage mit künstlerischem Anspruch und gar der Attitüde der Revolte zu drapieren wissen. Dazu gehören Regisseure wie Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Yves Allegret, André Cayatte, Henri Decoin und Autoren wie Jean Aurenche, Pierre Bost, Roland Laudenbach, Jacques Sigurd. Der Anti-Konformismus dieser Regisseure und Autoren, der ihnen den Ruf der Kühnheit eingebracht hat, besteht in wohl dosierten Ausfällen gegen Armee, Polizei, Familie und Kirche, womit sie zwar nie verfehlen, den Protest der Autoritäten zu provozieren, zugleich aber kaum ein Risiko laufen. (Keiner von ihnen würde je wagen, einen Film über Indochina oder Algerien zu machen.) Als künstlerisches Alibi dient ihnen immer wieder die Wahl anerkannter literarischer Vorlagen, die etwa bei dem Autoren-„Tandem“ Aurenche und Bost, das sich völlig auf Adaptionen spezialisiert hat, von Stendhal bis Colette und von Dostojewskij bis Radiguet reichen. Die Rezepte der „filmgerechten“ Aufbereitung sind dabei stets dieselben: Dramatisierung des Handlungsverlaufs, Vereinfachung der Psychologie, Übersetzung von Reflexion in Dialog. Die handwerkliche Ausführung ist durchweg perfekt: zur dramaturgischen Regeltreue gesellt sich die große Besetzung (Gabin-Brasseur-Feuillère-Morgan), die geschmackvolle

Dekoration und die atmosphärische Fotografie. Das Ideal dieser Schule ist das des Kunsthandwerkers: die gediegene Ausführung in kostbarem Material.

Während diese „*Tradition de la qualité*“ hierzulande den Mitgliedern von Filmclubs und den Besuchern von Filmkunsttheatern zum ständigen Entzücken gereicht, fanden sich in Frankreich schon vor fünf Jahren Kritiker, deren *ceterum censeo* die Attacke gegen diese Routiniers des Antikonformismus ist. Einer der Wortführer dieser Gruppe war der junge Kritiker *François Truffaut*, der seit 1953 in der Monatszeitschrift „*Cahiers du Cinéma*“ seine Aufsätze und Kritiken veröffentlichte und später die Redaktion der Filmseite von „*Arts*“ übernahm. Truffauts Lehrer war der Nestor der neuen (analytischen, nicht-„impressionistischen“) Filmkritik und Chefredakteur der „*Cahiers*“, der im vergangenen Jahr verstorbene *André Bazin*. (Mit ihm verbanden Truffaut auch persönliche Beziehungen, seit Bazin den Deserteur Truffaut aus dem Militärgefängnis herausgeholt hatte.) Bazin hatte als erster gelegentlich der Verfilmung von Bernanos' „*Tagebuch eines Landpfarrers*“ die Adaptionstechniken der Aurenche und Bost angegriffen: in diesem Film von Robert Bresson schien ihm der Beweis erbracht, daß Verfilmung nicht notwendigerweise den Verzicht auf den Geist und selbst nicht den Verzicht auf den Buchstaben der Vorlage zu bedeuten habe. Truffaut setzte Bazins Argumentation in seinen fortwährenden Angriffen gegen die „*Tradition der Qualität*“ fort, deren Fragwürdigkeit er schon 1954 – damals 22 Jahre alt – in einem berühmt gewordenen Aufsatz in den „*Cahiers*“ („*Une certaine tendance du Cinéma Français*“) aufdeckte: „Welchen Wert“, fragte er da, „hat ein anti-bürgerlicher Film, der von Bürgern für Bürger gemacht wird?“

Seit zwei Jahren ist nun das Monopol der „*Qualitätsregisseure*“ in zunehmendem Maße vermindert worden. Unternehmende Produzenten haben jungen Talenten eine Chance gegeben, anderen flog sie durch privates Glück zu, oder sie verschafften sie sich durch Geschicklichkeit, und schon finanzieren einige der jungen Leute, von denen etliche noch nicht dreißig sind, aus den Überschüssen ihrer eigenen Filme die ihrer gleichaltrigen Freunde. Der Erfolg, den einige ihrer Hervorbringungen auf den Festivals der letzten zwei Jahre fanden, hat ebenfalls wesentlich zu ihrer schnellen Durchsetzung beigetragen. Einige der Jungen haben sich freilich beeilt, in die Fußstapfen der Alten zu treten, so daß man heute einen Hossein nicht mehr von einem Clouzot und einen Boissol nicht von einem Delannoy unterscheiden kann. Die Filme der anderen aber bedeuten eine klare Absage an den herrschenden Akademismus. Wie sieht aber die Alternative aus, die die „*Opération Jeunesse*“ anbietet? Ist die „*Nouvelle Vague*“ so etwas wie eine neue Schule, ein neuer Stil, eine neue Position, oder bezeichnet die Ungenauigkeit dieses Namens nur die Fragwürdigkeit der Sache?

Das einzige Regiedebüt, das in den Jahren des Monopols der Lara-Delannoy-Allegret Interesse verdiente, war 1952 das des damals 29jährigen *Alexandre Astruc*. Er ist der erste Vertreter des neuen Regisseurstyps, der seine Ausbildung nicht in den Ateliers von Billancourt erfuhr, sondern in den Filmclubs und Filmmuseen. Sein erster Film, „*Le Rideau cramoisi*“ (1952), verrät deutlich die Schule des Stummfilms, vor allem des deutschen, über dessen bedeutendsten Regisseur, Friedrich Wilhelm Murnau, Astruc in den „*Cahiers du Cinéma*“ einen Aufsatz veröffentlicht hat. Astrucs Filme – im weiteren: „*Les mauvaises rencontres*“ („*Die unheilvollen Begegnungen*“, 1955), „*Une Vie*“ („*Ein Frauenleben*“, 1958) –

sind Zeugnisse eines rigorosen Stilwillens, der sich jede spontane Äußerung versagt. Kein Lichtfleck, keine Geste des Darstellers, kein Faltenwurf, kein Satz des Dialogs, die nicht sorgsam kalkuliert wären. Die Gefahr solcher Formbesessenheit liegt auf der Hand: das Abgleiten in die Kalligraphie. Astruc ist ihr nicht entgangen. Bei „Le Rideau cramoisi“ gewinnt der Reiz der Vorlage, einer merkwürdigen und bestürzenden Liebesnovelle von Barbey d'Aurevilly, gerade durch die distanzierende Kälte und den raffinierten Formalismus des Regisseurs. Aber in „Les mauvaises rencontres“ ließ sich Astruc auf die aktuelle Wirklichkeit ein, er wollte „seiner Generation ihren Film geben“. Hier nun möchte der strenge Stil eine Bedeutsamkeit suggerieren, der der Inhalt – nach einem Roman des Erfolgsautors Cécil Saint-Laurent – nicht standhält. Vollends mündet „Une Vie“ in pure Schönschreiberei: aus dem Roman von Maupassant hat Astrucs Drehbuch alle Nuancen, alle Bewegung, alle Spannung getilgt und nur die schmerzgebeugte Silhouette der Heldin übriggelassen. Als Vorläufer der Jungen von heute erscheint Astruc durch seinen Versuch, an die Stelle der Erzählung und des Dialogs die monologische Introspektion zu setzen. Aber die lebendige Realität scheint sich in den Händen dieses Königs Midas unter den jungen Regisseuren stets ins falsche Gold des Kunsthandwerkers zu verwandeln.

Auch der erste und bislang einzige Spielfilm von Agnès Varda (geboren 1928), „La Pointe-Courte“ (1954), zeichnet sich nicht durch epische Ereignisfülle aus, sondern durch den Versuch zur Bewußtseinsanalyse. Anders als bei Astruc lösen sich die Helden von „La Pointe-Courte“ aus ihrer Erstarrung. Es handelt sich um ein junges Pariser Intellektuellen-Ehepaar, das sich bereits entfremdet hatte und in der Heimat des Mannes, einem provenzalischen Fischernest, noch einmal zusammentrifft. Die Dialogpartien des Films sind verschränkt mit einem Bericht aus dem Milieu des Ortes, der inhaltlich nichts mit der Ehegeschichte zu tun hat; beide Partien sind mit verschiedenartigen Stilmitteln gestaltet – in moderner Spielfilmtechnik, mit langen, bewegten Einstellungen die Geschichte des Paares, in dokumentarisch-objektivem Montagestil die Fischergeschichte; dennoch schließen sie sich zu einer Form zusammen: die eingesprengten Dokumentarszenen verweisen auf die Wirklichkeit des allgemeinen Lebens, gegen die sich die beiden Hauptgestalten isolieren. Alain Resnais, der an dem Film als Cutter wesentlichen Anteil hatte, nahm diese Technik der Verschränkung zweier Vorgänge in „Nuit et Brouillard“ und vor allem in „Hiroshima, mon amour“ wieder auf. Von der Varda sah man in den letzten Jahren nur einige Dokumentarfilme von freilich ausgeprägter subjektiver Eigenart.

Die reichliche Zustimmung, die Robert Hossein (geboren 1927) und Roger Vadim (geboren 1928) anfangs fanden, wird man außerhalb Frankreichs nicht so leicht verstehen. Beide verschafften sich ihre Startchancen selbst, indem sie vielversprechende Starlets ehelichten: Hossein die Marina Vlady und Vadim die Brigitte Bardot. Dem „Aufbau“ ihrer Mythen widmeten sie auch ihre ersten Filme, Hossein „Les Salauds vont aux enfers“ („Die Schurken fahren zur Hölle“, 1955), Vadim „Et Dieu . . . créa la femme“ („Und ewig lockt das Weib“, 1956). Während Hossein nie über die Grenzen des Melodrams konventionell düsterer Färbung hinauskam, gelang es Vadim, dem weitaus begabteren der beiden Playboy-Regisseure, einen Stil zu inaugurieren, der eine Art filmisches Äquivalent zur Aufmachung moderner Illustrierten darstellt (wirklich hat Vadim auch in der Redaktion von „Paris Match“ gearbeitet). Der Inhalt seiner weiteren Filme – „Sait-on jamais“ („Spuren in die Vergangenheit“, 1957), „Les Bijoutiers de clair de lune“ („In ihren Augen ist immer Nacht“,



1958), „*Les Liaisons dangereuses 1960*“ („Die gefährlichen Liebschaften“, 1959) – bietet eine Selbstdarstellung der neuen „Gesellschaft“, wie sie zwischen Pariser Bars, Privatjachten in St. Tropez und dem Canale Grande kurzfristigen Vergnügungen nachgeht. Vadims Interpretation beschränkt sich darauf, die „interessanten“ Seiten dieses Daseins mit optischer Raffinesse ins Bild zu setzen. Bilder und Sequenzen, die ein vernobelter Charme auszeichnet, sind ihm immer wieder gelungen, aber die distanzlose Hingabe an die Welt, die er vorführt, verhindert doch, daß mehr daraus wird als die unbewußte Impression eines Moments. Die „Cahiers“ rühmten ihm früher einmal nach, er „spreche nur von dem, was er kenne“: darin mochten Truffaut und Chabrol ihr eigenes Ziel sehen, das sie dann später auch, freilich ungleich ernsthafter, angingen.

Inzwischen debütierte noch *Louis Malle*, erst 26jährig, mit „*L'Escalier pour l'échaffaud*“ („Fahrstuhl zum Schaffot“, 1957). Seine Ausbildung hatte Malle an der Pariser Filmakademie, dem IDHEC, erhalten; Regieassistent war er nur einmal bei Bresson und einmal bei dem Tiefseefilm-Spezialisten Cousteau gewesen. Für seinen ersten Film wählte sich Malle ein Thema von der Art des „film noir“ – „Rififi“, „Touchez pas au Grisbi“ –, dem er auch ein beträchtliches Maß an kriminalistischer Spannung mitteilte. Was den Film aber vor allem interessant macht, ist die Verarbeitung fein beobachteter Details aus der modernen Lebenswirklichkeit, etwa in der Wiedergabe einer Großstadtnacht oder im Porträt eines Ex-Parachutisten oder eines deutschen Touristenpaares. In seinem zweiten Film, „*Les Amants*“ („Die Liebenden“, 1958), durfte sich Malle freier bewegen – ohne den Zwang, aber auch ohne die Hilfe der Konvention eines bestimmten Genres. Der Ansatz dieses „Liebesfilms neuen Stils“ ist interessant, weil er den Gegensatz der neuen Regisseurgeneration zur alten kennzeichnet. Man ist es gewohnt, Liebe und Gefühl im französischen Film nur melancholisch oder zynisch gebrochen zu erfahren: aus dem Kerker der bürgerlichen Ehe sucht der oder die Liebende Zuflucht in der illegitimen Verbindung, die dann entweder tragisch scheitert oder zur Farce wird. In „*Les Amants*“ versucht Malle der scheinbaren Alternative von Ehe und Liebschaft eine Liebe entgegenzustellen, die sich offen bekennt und über das gesellschaftliche Verdikt hinwegsetzt. Malle reüssierte wieder in der Sittenschilderung, die den ersten Teil des Films füllt; in dem Versuch aber, der starren Welt der Konvention die des unverbildeten Eros gegenüberzustellen, scheiterte er. Um den jähen Einbruch des Gefühls glaubwürdig zu machen, bediente er sich des konventionellen Apparats fotografischer Beschwörung und vertrauter romantischer Metaphern – wehende Nachtgewänder, rauschende Wasserfälle, mondbeglänzte Wasserflächen in „weicher“ Fotografie.

Der Kitsch, bei dem Malle unweigerlich landete, ist das Signum einer Ambition, die ihre Kraft überfordert hat. Die weiteren Projekte Malles scheinen eine größere Bescheidenheit zu verheißen.

Ebenfalls im „film noir“ tat sich *Edouard Molinaro* (geboren 1928) hervor: mit „*Les Dos au mur*“ („Mit dem Rücken zur Wand“, 1958) und „*Radio-Taxi*“ („Der Mörder kam um Mitternacht“, 1959). Wohl lassen Szenen dieser Filme hoffen, daß mehr aus ihm werden könnte als ein „Noël Calef des Films“, aber den Beweis wird sein vierter Film erbringen müssen – der erste, den er nach einem selbstgewählten Stoff machen darf. – Wie Molinaro, so kommt auch *Pierre Kast* vom Dokumentarfilm, dem er eine Reihe sarkastischer Essays gewidmet hat. Sein erster Spielfilm, „*Un Amour de poche*“ (1958), dem der zweite erst in diesem Jahr

folgen soll, ist ein witziges Feuilleton im utopischen Genre, das nicht die Hoffnungen erfüllte, die man an sein in den Kurzfilmen bewiesenes Temperament knüpfte.

Nachdem sie jahrelang gegen die „Tradition der Qualität“ polemisiert und jeden möglichen Ansatz zu einer Erneuerung des französischen Films diskutiert hatten, vertauschten Herausgeber und Mitarbeiter der „Cahiers du Cinéma“ selbst den Redaktionsstuhl mit dem Regiesessel. Als erstem gelang *Claude Chabrol* der Sprung zur Regie. Mit Geld, das seine Frau geerbt hatte, drehte er 1958 seinen ersten Film, dem er bald seinen zweiten folgen lassen konnte. Sein Freund *François Truffaut* heiratete ebenfalls vorteilhaft: die Tochter eines einflußreichen Verleihers, den er früher gelegentlich befiehlt hatte. Inzwischen haben beide genug Geld verdient, um ihre Redaktionskollegen ins Atelier nachholen zu können. Heute arbeiten auch die beiden Chefredakteure der „Cahiers“, *Eric Rohmer* (geboren 1922) und *Jacques Doniol-Valcroze* (geboren 1920), an ihren ersten Spielfilmen, „*Le Signe du Lion*“ und „*L'Eau à la bouche*“, und die Mitarbeiter der „Cahiers“, *Jean-Luc Godard* (geboren 1930) und *Jacques Rivette* (geboren 1927), haben ihre Debütfilme, „*A Bout de souffle*“ und „*Paris nous appartient*“, beendet.

*Claude Chabrol* (geboren 1930) fand mit seinem unabhängig hergestellten ersten Film, „*Le Beau Serge*“ („Der schöne Serge“, 1958) nicht sogleich die Zustimmung der Verleiher. Erst nachdem der Film in Locarno den Regiepreis bekommen hatte und in der französischen Schweiz mit beträchtlichem Erfolg angelaufen war, kaufte ihn ein französischer Verleih und brachte ihn – fast gleichzeitig mit dem inzwischen gedrehten zweiten Film des Regisseurs, „*Les Cousins*“ („Schrei, wenn du kannst“, 1959), heraus. Was von diesen beiden Filmen im Gedächtnis bleibt, sind kurze Szenen, Einstellungen, Situationen, Gesichter. „*Le Beau Serge*“ ist seit Renoirs „*Toni*“ von 1935 der erste Film, der die französische Provinz ohne das herablassende Schmunzeln eines Pagnol zeigt. Eine Szene wie den dörflichen Samstagabendball, bei dem den Besuchern das Ticket auf den Handrücken gestempelt wird, wird man so bald nicht vergessen. „*Les Cousins*“ ist ein ebenso zuverlässiges Porträt der hauptstädtischen intellektuellen Bohème des Jahres 1959. Anders als Carné, der zur selben Zeit in „*Les Tricheurs*“ („Die sich selbst betrügen“) eine „wohlwollende“, ungenaue und summarische Charakteristik dieser Gruppe gab, vermeidet Chabrol jede Verallgemeinerung, registriert aber hundert Details, die für die Disposition dieser Jugend charakteristisch sind. Die präfaschistische Mentalität, die man bei der intellektuellen Jugend der V. Republik allenthalben treffen kann, wird hier mit ihrer sozialen Aura beklemmend spürbar. (Allerdings hat die deutsche Synchronfassung diesen Aspekt fast völlig getilgt: Wo im Original deutsch gesprochen wird, redet man hier englisch, ein Jude, der von den brillanten Knaben mit Hinweisen auf die Gestapo „witzig“ terrorisiert wird, ist ein Ungar geworden, den die Erinnerung an den Staatssicherheitsdienst schreckt – und so weiter.) Chabrols Ehrgeiz begnügt sich nun freilich nicht damit, „von dem zu reden, was er kennt“; in jedem seiner Filme überrascht er den Zuschauer mit melodramatisch wirkenden Exzessen und dem spektakulären Opfertod eines seiner Helden. Der Grund ist: Chabrol möchte als der Metaphysiker gelten, als welchen er in Kritiken und einer Monographie den englischen Regisseur *Alfred Hitchcock* („*The Wrong Man*“, „*Vertigo*“) gefeiert hat. Das ironische Spiel mit dem Fatalen, das Hitchcock aufführt, setzt Chabrol mit grimmigem Ernst fort. Wie Hitchcock die Identität seiner Helden vertauscht, so auch Chabrol, nur daß er dem Tausch eine quasi-religiöse Motivation unterschiebt: immer muß der Unschuldige

für den Schuldigen sterben. In seinem dritten Film, „*A double tour*“ (1959), verbindet sich Hitchcock-Thematik, seriös interpretiert, mit Playboy-Allüre à la Vadim und Eros-Kult à la Malle zu einer kuriosen Mischung; die soziologische Authentizität, die „*Le Beau Serge*“ und „*Les Cousins*“ zumindest im Detail auszeichnete, fehlt hier ganz. Chabrols Behauptung, daß er diesen Film für seinen bislang besten halte, läßt befürchten, daß er sein wirkliches Talent grausam verkennt und sich auf etwas kapriziert, was seine Intelligenz entschieden übersteigt.

Das Erstlingswerk *François Truffauts* (geboren 1932) beweist eine sichere Einschätzung des eigenen Talents. „*Les 400 coups*“ („Sie küßten und sie schlugen ihn“, 1959) ist die Chronik einiger Monate im Leben eines Dreizehnjährigen. „Chronik“: das bedeutet die Aufgabe klassischer dramaturgischer Regeln, es bedeutet nicht den Verzicht auf Komposition. Sittenschilderung und Institutionskritik, komische und tragische Anekdoten, allgemeine und private Züge, abenteuerliche und ereignislose Passagen wechseln miteinander – oft schlägt eins ins andere um. Die Realität bedeutet für den Jungen dieses Films nicht die selige Geborgenheit, die Erwachsene gern in ihre Jugend hineinprojizieren. Truffaut erinnert sich seines vierzehnten Lebensjahres – der Film trägt deutliche Züge eines Erinnerungsbildes – als der Zeit schmerzlicher Auseinandersetzung mit den Anforderungen des „Lebens“, das heißt mit den von den Erwachsenen gemachten Institutionen und ihren Funktionären, als welche auch die Eltern schließlich nur noch erscheinen. Der Stil ist eklektisch – auch bei Truffaut zeigt sich die Schule des Film-museums und der Filmclubs –, aber die alten stilistischen Techniken wirken wie neu erfunden, weil sie stets ganz den Anforderungen der Szene entsprechen. Wenn es darauf ankommt, die Kontinuität eines Vorgangs sinnfällig zu machen, zwingt Truffaut nach Art der modernen Regisseure eine ganze Sequenz in eine mit bewegter Kamera aufgenommene Einstellung; wenn es aber gilt, einen Gegensatz spürbar zu machen, so benutzt er ebenso sicher das altmodische Schuß-Gegenschuß-Verfahren. Kein anderer Film der „Neuen Welle“ ist so sehr wie dieser von lebendiger Erfahrung geprägt, aber obwohl er im Detail oft völlig privat wirkt, trägt das Ganze doch den Charakter des Typischen. Wie ein Pariser Kritiker es formulierte: „Truffaut sagt ‚wir‘, indem er ‚ich‘ sagt.“

Neben der Kritik bildet die ausgedehnte Kurzfilmproduktion das größte Reservoir des französischen Regienachwuchses. Anders als hierzulande wird in Frankreich das Gesicht des Kurzfilms nicht durch thematische Genres bestimmt, sondern durch die Individualität seiner hervorragendsten Vertreter. Während wir Spezialisten für Städte-, Natur-, Kunst- und Industriefilme haben, von denen man nie etwas anderes als Städte-, Natur-, Kunst- und Industriefilme wird erwarten dürfen, haben sich *Albert Lamorisse* („*Crin blanc*“), „*Le Ballon rouge*“) und *Jean Mitry* („*Pacific 231*“, „*Images pour Debussy*“) ihr „genre“ selbst geschaffen, und das Kurzfilm-Oeuvre eines *Alain Resnais* oder eines *Georges Franju* ist thematisch gar nicht zu definieren. Welchen Gegenstand sie aber auch immer wählten oder akzeptierten, stets war das Resultat ganz Ausdruck ihrer Persönlichkeit.

*Alain Resnais* (geboren 1922) ist heute neben *François Truffaut* die größte Hoffnung des französischen Films. Er studierte nach dem Kriege, wie später Malle, am IDHEC und drehte dann eine ganze Reihe von Kurzfilmen, zumeist aus dem Bereich der bildenden Künste, aber auch einen über die Pariser Nationalbibliothek und einen Industriefilm. Ge-



meinsam ist allen diesen Filmen aber die Perspektive: es sind Filme der Erinnerung. (Im Titel jenes Bibliotheksfilms wird das geradezu ausgesprochen, er heißt „*Toute la mémoire du monde*“). Sie verfolgen die Spur Van Goghs durch sein Werk („*Van Gogh*“, 1948), sie zeichnen den Zerfall der Negerkunst unter dem Einfluß des Kolonialismus nach („*Les Statues meurent aussi*“, 1954), sie suchen den Geist der Vergangenheit in der Bibliothek („*Toute la mémoire du monde*“, 1956). Daß Resnais' erste Arbeit der Schnitt von Nicole Védres' dokumentarischer Chronik „*Paris 1900*“ war, scheint ein Zeichen für seinen weiteren Weg gewesen zu sein. „Film auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ ist das Stichwort, das bisher noch jedem seiner Rezensenten eingefallen ist. – Seinen ersten langen Film realisierte Resnais mit „*Nuit et Brouillard*“ („Nacht und Nebel“, 1959), dem Dokumentarbericht über die deutschen Konzentrationslager. Gerade an diesem Gegenstand bewährt sich Resnais' Perspektive. Die überlieferten Archivaufnahmen, vor allem jene grauenhaften Dokumente von der Öffnung der Lager im April und Mai 1945, blendete er in einen langsamen Gang durch die erhaltenen Reste eines KZ. Daß diese Partien in Farbe aufgenommen sind, verstärkt noch die Distanz und schafft die fast sanfte Stimmung, die es dem Kommentar von Jean Cayrol gestattet, leise und unpathetisch von dem Gräßlichen zu sprechen. – Dieselbe Struktur bis in Einzelheiten hinein weist auch Resnais' erster Spielfilm, „*Hiroshima, mon amour*“ (1959), auf. Mit der Darstellung einer Liebesbegegnung zwischen einem Japaner und einer Französin im heutigen Hiroshima wird ein Dokumentarbericht über die Verwüstungen der Atombombe und die Erinnerung des Mädchens an ihre erste Liebe, zu einem deutschen Soldaten, verschränkt. Die Folgen des Bombenwurfs werden nur in den Dokumenten vorgeführt, die die Französin kennt und die sie doch das Wesen des Grauens nicht verstehen lassen. In der Liebe zu dem Japaner bricht aber die Erinnerung an ihre erste Liebe wieder auf, beide werden eins in ihrem Empfinden, und der Abschied von Hiroshima verschmilzt mit der Erinnerung an die Verzweiflung des jungen Mädchens, dem der Krieg den Geliebten gemordet hat und das von „Patrioten“ gedemütigt wird. Die Verschränkung der Zeitebenen geschieht mit überaus kunstvollen Mitteln der Montage, analoger Bildkomposition, Bild-Ton-Überschneidungen und langen Fahrtaufnahmen, mit denen Resnais die Spur der Liebenden von Nevers und Hiroshima verfolgt wie früher die Erinnerung an Auschwitz oder an die Kolonialisierung des Sudan.

Georges Franju galt jahrelang neben Resnais als der Meister des Kurzfilms. Seine Stimme war aggressiver, das Erbe der alten Surrealisten („alt“: dreißig Jahre zurück nur liegt Luis Buñuels „*L'Age d'or*“ – aber das ist schon die halbe Filmgeschichte!) wurde deutlich in seinem Poem der Pariser Schlachthäuser („*Le sang des bêtes*“, 1949) und in seiner sarkastischen Reportage über das Militärmuseum („*Hôtel des Invalides*“, 1951). Die Solidarität mit der hilflosen Kreatur, die Franjus Kurzfilme bewiesen, sein Sinn fürs Absurde und sein „schwarzer Humor“ finden sich auch in seinem ersten Spielfilm, „*La tête contre les murs*“ („Mit dem Kopf gegen die Wand“, 1959), der für die Geisteskranken Partei nimmt. Die teilweise genial erfundenen und gestalteten Einzelheiten werden indessen durch eine konventionelle und schematische Geschichte (mit einem „guten“ und einem „bösen“ Arzt und so weiter) zusammengehalten, die nicht auf der Höhe der optischen Erfindung ist.

Eine Reihe weiterer Dokumentaristen arbeitet zur Zeit an ersten Spielfilmen oder hat sie eben beendet. Gleichzeitig sind einige lange Dokumentarfilme entstanden, die die Gattung neu definieren und ihre Regisseure für den Spielfilm qualifizieren. Anders als die früheren

„klassischen“ Dokumentarfilme der britischen und amerikanischen Schule (John Grierson, Robert Flaherty, Pare Lorentz u. a.), suchen sie nicht die „objektive Dramatik des wirklichen Lebens“, sondern das subjektive Zeugnis. Allein die Titel der drei hervorragendsten langen Dokumentarfilme der letzten Zeit deuten das an: „*Lettre de Sibérie*“ nannte Chris Marker (ein Freund und Mitarbeiter Resnais' an dessen „*Les Statues meurent aussi*“) den Bericht seiner Begegnung mit Sibirien, in dem er mittels verschiedenster Techniken die Differenziertheit seines Themas gestaltet. Jean Rouch, ein Ethnologe, ließ in „*Moi, un noir*“ einen Schwarzen selbst sein Leben erzählen. Und François Reichenbach zeigte „*Amérique, vu par un Français*“.

Die Vertreter der jungen Generation im französischen Film haben sich verschiedentlich dagegen verwahrt, als Gruppe oder Schule angesprochen zu werden. Daran ist gewiß so viel richtig, daß aus ihren Filmen kein künstlerisches Manifest und kein Glaubensbekenntnis sich ableiten ließe. Dennoch ist mit ihnen etwas Neues in die Filmgeschichte eingetreten. Zunächst ist bedeutsam, daß sie das Monopol der Routiniers gebrochen haben. Autodidakten der Filmregie wie Cocteau und Bresson hat es zwar immer gegeben – vor allem in Frankreich –, aber sie waren verschwindende Ausnahmen. Jahre-, wenn nicht jahrzehntelange Assistententätigkeit galt als Voraussetzung, einen annehmbaren Spielfilm drehen zu können. Die Schule der Jungen aber waren die Filmclubs, die Studiokinos und die Film-museen. Sie ließen sich nicht in den aufreibenden und nivellierenden Betrieb der Industrie einpassen, sondern nahmen sich die Freiheit zum Studium und zum Experiment. So erlangten sie jene „enzyklopädische“ Filmbildung, die jeder ihrer Filme bezeugt. (Natürlich führt auch weiterhin ein Weg über die Assistenz. In den letzten Jahren debütierte etwa Marcel Camus nach langen Assistenten-jahren mit „*Mort en fraude*“ und erlangte Festival-ehren mit „*Orfeu Negro*“. Wegen der zeitlichen Übereinstimmung mit dem Aufbruch der Resnais und Truffaut rechnet die Kritik ihn gern mit zur „Neuen Welle“, aber mit bald fünfzig Jahren kann man ihn kaum noch als Generationsgenossen der Dreißigjährigen ansprechen, und auch der Charakter seiner perfekten aber gänzlich anonymen Filme rückt ihn doch eher in die Nähe der „Qualitätstradition“.)

Was bei aller Verschiedenheit des Talents und Temperaments die Astruc und Truffaut, Chabrol und Resnais, Varda und Malle, Vadim und Franju vereint, ist die Subjektivität, die Privatheit, die Intimität ihrer Äußerungen – und wenn es die Äußerungen Vadims über Brigitte Bardot oder die Malles über Jeanne Moreau sind. Sie sagen „ich“ und „wir“, statt „er, sie, es“. Astruc hatte selbst seine „unheilvollen Begegnungen“, Truffaut beging „vier-hundert Streiche“, Chabrol ist der „schöne Serge“ und beide „Vettern“ in einer Person, Malle ist der „Liebende“, die Helden Vadims tragen nicht nur seine Anzüge und Brillen, Marker schrieb eigenhändig seinen „Brief aus Sibirien“, Reichenbach ist der Franzose, der Amerika sieht, und Hiroshima ist Resnais' Liebe.

Freilich ist das Gefälle des künstlerischen Vermögens beträchtlich unter den Koryphäen der „Neuen Welle“. Von den Filmen des Jahres 1959 her erscheinen die Filme Astrucs, Malles, der Varda, die 1954, 1955 und 1957 Offenbarungen waren, noch wie Vorläufer. Und neben dem einen Alain Resnais nehmen sich alle anderen wie Epigonen aus. Wahrscheinlich wird man 1970 nur „Hiroshima“ den Rang eines chef-d'œuvre zuerkennen, „Les 400 coups“ als Frühwerk schätzen und den ganzen Chabrol als Zeitsymptom abtun. Für die Entwicklung der Künste aber sind die „Wegbereiter“ so wichtig wie „Klassiker“.

## SCHLÄGE AUF DIE BLECHTROMMEL

Kaum je ist eine deutsche Neuerscheinung in den letzten Jahren auf so enthusiastische Zustimmung einerseits, so harte, fast wütende Ablehnung andererseits gestoßen wie der im vergangenen Herbst erschienene Roman *Die Blechtrommel* von Günter Grass. Ein verwirrender Vorgang – verwirrend vor allem für jene, die dem Glauben huldigen, es müßte doch seitens der ernstzunehmenden Kritik so etwas wie Einhelligkeit in der Beurteilung eines literarischen Werkes zu erwarten sein. Und diese Verwirrung wurde noch größer oder vielmehr: sie wurde auf Regierungsebene sichtbar, als der Senat der Freien Hansestadt Bremen die Entscheidung der von ihm bestellten Jury desavouierte und die Verleihung des diesjährigen Literaturpreises an den Autor der „Blechtrommel“ ablehnte. Da der „Fall“ in der Tagespresse eingehend kommentiert worden ist, können wir uns hier Einzelheiten sparen. Festgehalten sei aber auch hier der Satz, mit dem der Bremer Senat seine Ablehnung begründete: „Der nach eingehender Beratung getroffene negative Beschluß findet insbesondere darin seine Begründung, daß eine Auszeichnung durch die Landesregierung, wie sie der Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen darstellt, eine Diskussion in der Öffentlichkeit hervorrufen würde, welche nicht den unbestrittenen literarischen Rang des Buches, wohl aber weite Bereiche des Inhalts nach außerkünstlerischen Gesichtspunkten kritisieren würde.“

Hans Schwab-Felisch hat in seinem Kommentar zu diesem Vorgang (*Ein Trauerspiel*, FAZ vom 29. Dezember 59) diese Begründung als „jämmerlich“ charakterisiert; studiert man den gewundenen Begründungssatz, so dürfte es schwerfallen, diesem Urteil von Schwab-Felisch zu widersprechen. Aufrichtiger und mutiger wäre es ohne Frage gewesen, hätte der Senat nicht mit der „Öffentlichkeit“ und deren prospektiver Kritik operiert, sondern schlicht erklärt: „Mag sein, daß *Die Blechtrommel* literarischen Rang besitzt, die Juroren behaupten dies jedenfalls; aber wir wollen nicht einen Roman auszeichnen, der u. E. amoralisch oder unmoralisch ist . . .“

Dies wäre eine offene Sprache gewesen; man hätte die Ablehnung zwar nicht begrüßen, aber immerhin respektieren können (allerdings nur unter der Voraussetzung, daß der Jury *vorher* mitgeteilt worden wäre, daß bei der Verleihung des Preises *nicht nur* der literarische Rang des Buches zu berücksichtigen sei). Ja, in gewisser Hinsicht hätte man eine so formulierte Ablehnung sogar als Positivum buchen dürfen: als Zeichen dafür, daß man – die Mitglieder des Senats – eine eigene Meinung *und* den Mut hat, sie auszusprechen und sich damit unpopulär zu machen. Man könnte sogar vielleicht noch weitergehen und die Frage aufwerfen, ob mit einer solch eindeutigen Ablehnung – unter



unanfechtbaren Voraussetzungen! – dem abgelehnten Autor nicht Ehre erwiesen worden wäre, weil man seinen Affront oder seine Provokation – wenn es sich um dergleichen handeln sollte – wirklich ernst genommen hätte. Denn ist nicht auf andere Weise der Anblick jener Theaterbesucher und Kultur-Konsumenten jämmerlich, die ohne sicht- oder hörbaren Protest alles geduldig schlucken, wogegen sie sich, hätten sie Mut zu ihrem eigenen, wenn auch beschränkten Geschmack, empören müßten? –

Aber um auf die eingangs erwähnte Kritik zurückzukommen: auffallend ist nicht einmal so sehr, daß die „Zensuren“, welche die *Blechtrommel* erhält, so erheblich differieren; weitaus erstaunlicher ist die Tatsache, daß der Geist dieses Romans und seines Autors so verschieden interpretiert werden. „In Grass steckt ein Moralist“, schreibt Theodor Wieser im „Merkur“; Joachim Kaiser hingegen (S.Z.“ vom 31. Oktober) sprach von der eigentümlichen „Amoralität (nicht Unmoralität!)“ der Darstellung, und daß hier die Welt „im Lichte eines moralischen Infantilismus, und zwar eines bewußt gesetzten, kunstvollen, erbarmungslosen Infantilismus“ erscheine. „Günter Grass“, so hieß es in Heft 65 dieser Zeitschrift, „ist nichts weniger als ein Fanatiker der verschlüsselten Bedeutungen oder gar Moralist. Er will zunächst und zuallererst erzählen . . .“ Ähnlich Hans Magnus Enzensberger (in der Novembernummer der „Frankfurter Hefte“): „Dieser Autor greift nichts an, beweist nichts, demonstriert nichts, er hat keine andere Absicht, als seine Geschichte mit der größten Genauigkeit zu erzählen.“ – Günter Blöcker („FAZ“ vom 28. November) sprach u. a. vom „antihumanen Klima“ dieses Werkes und von „Selbsthaß“, den es bezeuge; Walter Höllerer (Tagesspiegel“ vom 20. Dezember) hingegen replizierte: „Von Haß habe ich in dem ganzen Buch keine Spur gefunden . . .“

Es besteht hier nicht die Absicht, den Chor dieser so sehr divergierenden Stimmen um eine weitere zu bereichern. Es seien im folgenden nur einige Beobachtungen mitgeteilt, die sich uns, nach der Lektüre des Romans, beim Lesen der Rezensionen aufdrängten. So glauben wir zum Beispiel die Feststellung machen zu dürfen, daß keine der ablehnenden Rezensionen (Blöcker in der „FAZ“, Marcel Reich-Ranicki in der „Zeit“) eine so substantielle Charakterisierung der erzählerischen Methode der „Blechtrommel“ enthält, wie sie sich in der positiven Rezension Enzensbergers findet: daß Grass alles so darstelle, als sei es „antastbar“. Eine Beobachtung, die dann von Walter Höllerer aufgenommen und erweitert wurde, wenn er, bezugnehmend auf diese „Entdeckung des Tastsinns“, schreibt: „Kein Wunder, daß gerade diese Spezialität der Erfahrung oft auf erotische Wege gerät.“

Wichtig und fruchtbar scheint uns eine solche ganz konkrete Feststellung darum zu sein, weil sie, würde Reflexion sie zu nutzen wissen, beitragen könnte zur Klärung der Frage, ob der Roman Günter Grass' denn nun wirklich, wie beispielsweise G. Blöcker meint, „das unverhohlene Vergnügen“ verate, „der Menschheit am Zeuge zu flicken“. Denn unter der Voraussetzung, daß Grass tatsächlich wesentlich die Welt unter dem Gesichtspunkt der Tastbarkeit darstellt – was im Hinblick auf den infantilen Helden des Romans

gewiß keine üble Idee wäre -: hat dann eine solche Erzählmethode, die an sich in moralischer Hinsicht noch ganz indifferent sein könnte, nicht darstellerische Folgen, die nur scheinbar un- oder amoralisch, in Wirklichkeit aber wesentlich doch nur Konsequenz der ergriffenen Methode sind? Hier wäre u. E. gründlicher nachzudenken und zu unterscheiden - und dies zumal in einer Zeit, die einiges von Formprinzipien und deren „Logik“ weiß.

Es hätte ferner, meinen wir, in den Rezensionen, zumal den ablehnenden, die Frage aufgeworfen werden müssen, welche Chancen denn heute so eine fabulierfreudige Begabung wie Günter Grass in einer Zeit hat, die aus tiefen Gründen allem Darauflosfabulieren im Roman grundsätzlich abhold ist. Grass fabuliert nicht im Großformat, sein Roman hat keine Helden, keine mit Weltgeschichte überpinselten Figuren, und es läßt sich erraten, warum dem so ist: weil das grauenvolle Fabulieren auf höchster Ebene, weil die vermessene Phantastik der nach 1933 in Deutschland Herrschenden dieses Geschäft im Großformat korrumpiert hat. Woran also soll sich ein geborener Fabulierer halten? Grass hat die Froschperspektive gewählt: als Antwort auf jene, die zu der Zeit, als der Roman spielt, unaufhörlich die „Vorsehung“ bemühten, keine schlechte Entscheidung. Übrigens wäre auch in diesem Zusammenhang zu erwägen, ob nicht bei dieser Froschperspektive ganz zwangsläufig, sozusagen unschuldig Einblicke und Erfahrungen sich ergeben, die recht schockierend sein können, ohne daß doch der Erzähler es direkt auf dieses Schockierende angelegt hätte. Vielleicht hat sich's Günter Grass vor der Niederschrift seines Romans selber nicht träumen lassen, was er mit den Augen seines zwergenhaften Oskar Matzerath alles zu sehen bekommen würde?

Was uns in der mehrfach erwähnten Rezension Günter Böckers ferner auffiel, war ihr ungewöhnlich starker moralischer Affekt. Da ist die Rede von „bravouröser Widerwärtigkeit“, von einer „totalen Existenzkarikatur“, einem „höchst mit sich zufriedenen, höchst vergnüglichen Nihilismus“, von der „artistischen Genüßlichkeit“, mit der Grass „ins Detail eines unappetitlichen l'art pour l'art steigt“ - das Phänomen des Romans wird weniger durchdrungen als vielmehr pauschal verurteilt, wobei immerhin bemerkenswert ist, daß keine der zahllosen Szenen und Episoden dieses Romans vor dem Auge dieses Kritikers Gnade zu finden scheint: die Kritik liest sich wie die Antwort auf eine Beleidigung, die der Autor dem Rezensenten mit seinem Roman zugefügt hat. Und diesem starken Affekt mögen wohl auch einige Ungenauigkeiten zuzuschreiben sein, die dieser Kritik unterlaufen sind. Daß etwa zur Charakterisierung dieses Romans beziehungsweise seines Autors von einer „wütenden Intelligenz“ gesprochen werden dürfte, ist mehr als unwahrscheinlich; damit täte man dem großartigen (wenn man will: unsympathischen) Fabulierer Günter Grass unrecht. Auch kann man nicht, wie es in dieser Rezension geschieht, zur Untermauerung der These von der „geschickten Lancierung“ dieses Romans sagen: „Die Gruppe 47 ließ es sich nicht nehmen, den Roman preiszukrönen, noch ehe er fertig war.“ Denn es ist allgemein bekannt, daß die Gruppe 47 nicht „fertige“ Romane auszeichnet, sondern daß auf ihren Tagungen Unveröffentlichtes vorgelesen und gegebenenfalls

prämiiert wird – Unveröffentlichtes, das durchaus Auszug aus einem später erscheinenden Roman sein kann, wie es bei Grass der Fall war.

Noch ein abschließendes Wort zu der unter dem etwas schnöden Titel „Auf gut Glück getrommelt“ erschienenen Rezension von Marcel Reich-Ranicki in der „Zeit“ (vom 1. Januar 1960). Auch hier sei betont, daß es nicht darum geht, unser Urteil über den Roman von Grass gegen das des Rezensenten der „Zeit“ auszuspielen – das Recht auf Irrtum hat jeder. Nur: Dieser Rezensent weiß auf beängstigende Weise Bescheid, so wenn er etwa schreibt: „Das Ganze ist als satirisches, zeitkritisches Gemälde der Jahre 1924 bis 1954 gedacht.“ Wir wissen nicht, woher das dieser Kritiker so genau weiß; die „Blechtrommel“ enthält sehr wahrscheinlich eine große Portion Zeitkritik, daneben aber unverkennbar auch noch vieles andere. Marcel Reich-Ranicki aber hat seine pauschale Interpretation und benützt diese als Waffe, wenn der Roman der Interpretation des Kritikers nicht pariert: „In der ‚Blechtrommel‘ lenkt ihn (Grass) jedoch eine ungebändigte Phantasie meist von der wesentlichen Problematik der letzten Jahrzehnte ab.“ Hier scheint der Rezensent die „Blechtrommel“ mit einem Roman des sozialistischen Realismus zu verwechseln, der auf jeder Seite, weil „ungebändigte Phantasie“ auf Abwege führen könnte, stur von den großen Problemen der Zeit zu handeln hat. Derlei Unterstellungen – oder Verwechslungen – zu sehen, stimmt ein wenig mißvergnügt, und dieses Mißvergnügen wird durch einen gewissen naßforschenden Ton dieser Kritik nicht unbedingt gemildert. „Die Blechtrommel“ ist kein guter Roman, doch in dem Grass scheint – alles in allem – Talent zu stecken“ –: Dieses vorsichtig dosierte Lob dürfte angesichts des Romans von Günter Grass – gleichfalls „alles in allem“ – doch etwas zu gönnerhaft, um nicht zu sagen ridikul sein.

R. H.

#### BRENNENDE SEHNSUCHT

Karl Wolfskehl: Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland 1938–1948. Herausgegeben und eingeleitet von Margot Ruben, mit einem Nachwort von Fritz Usinger (*Dreizehnte Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt*) Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1959. 429 Seiten. 20.– DM

Man stelle sich das vor: mit 68 Jahren geht, fast blind, ein deutscher Dichter, ein Uropäer, ein saftiger Mainhesse, der Schwabinger Zeus, ins Antipodische; nach Neuseeland, dem ungeistigsten Ableger des British Commonwealth, in dem das erstarrte eng-

lische Mittelstandsklischee noch mit Kolonialtugendhaftigkeit und neuweltlicher Menschennüchternheit angereichert ist; dessen einstiger Urwald längst zu braven Holzhäusern verbaut wurde, ja wo (wie doch alles um Wolfskehl symbolisch wird!) ein Nachfahre des Marseillaisendichters Delisle heute ein presbyterianischer Pfarrer ist; wo dem weinfreudigsten aller Dichter nur ein „grauslicher Süßsprit, ortsmäßig *wine* genannt“ zu Gebote steht. Da lebt er nun, das Freundschaftsgenie, er, der im Gespräch, durch menschliche Nähe immer ergiebiger war als im Werk, fast ohne Zuspruch, ohne seine Bibliothek, fast arm, hungrig auf Briefe wartend, die oft vier Monate unterwegs sind, oft verlorengehen und deren Antworten vom



Zensor gelesen werden. Was er noch schreibt, kann er nur als „ungedruckten Nachlaß“ betrachten. Einzig ein versprengter Feigenbaum, wie er selbst ein Mittelmeerkünder, grüßt ihn verwandt.

Doch all dieses macht nicht Wolfskehls Leiden aus. Kaum daß er davon spricht. Sein nie verleugnetes, ihn täglich stärkendes George-Erlebnis hat ihn gegen das Ephemere gefeit. Dieser Sprung ins Fernste, der wie Riesentrotz aussieht und auch gewiß etwas von der Kindlichkeit hat, die rauschhaften Menschen eigen sein muß, diese Entfernung des Exillandes entspricht genau der Tiefe der erhaltenen Wunde. Er, „der Heimat immer getreuer Sohn und Mehrer“, hat nicht die Heimat verlassen; sie hat ihn verlassen, verstoßen, wie er sagt. Da bleibt einem so sinnbildlich sehenden Dichter nur, nicht irgendein zufälliges Emigrantenschicksal auf sich zu nehmen, sondern den ganz konsequenten tragischen Gang in die symbolische Existenz zu nehmen. Er wird der „Exul“, er stilisiert sich zum „Hiob“. Der letzte, der in einer solch gewaltigen Selbststilisierung auftrat, war Nietzsche, der zum Dionysos wurde. Welcher Weg von dort zum Hiob!

Man müßte glauben, diese 245 Briefe (an über 90 Empfänger) seien tieftraurig und bedrückend. Aber nichts davon. Sie sind ein strotzendes, konzentriertes Lebens- und Menschenbild, eine volltönende Weltaussage, die fast einzigartig in der Briefliteratur ist. Denn das Sinnbild stimmt. Er füllt das selbstgewählte Symbol mit großer, aber immer echter Gebärde bis zu den Rändern, und eben da er „ganz und gar angewiesen auf sich selbst, die Quellen in sich selbst“ finden muß, lebt er völlig in diesen hingesprochenen, diktierten Briefen, die, hymnisch, gelehrt, menschlich tröstend, darmstädtisch scherzend, münchenerisch jauchzend, sich jedem Gesprächspartner anpassen. Oft spricht der große Barockkenner mit erstaunlichem Gedächtnis oder der Bibliophile, dem die fremde Insel im verkehrten Ozean zuerst dadurch vertraut wird, daß er eine Erstausgabe von Thomas Otway entdeckt und kauft. Vor allem aber bemüht er sich von

Anfang an um die geistige Eroberung der neuen englischsprachigen Welt. Er entdeckt und übersetzt sogar einen jungen einheimischen Dichter, Brennan, lernt täglich mehr Englisch und kommentiert T. S. Eliot, W. H. Auden, Henry Miller, T. E. Lawrence, D. H. Lawrence, G. M. Hopkins, A. Toynbee; er liest die amerikanische *Partisan Review* mit Freude, entdeckt voller Bewunderung Emily Dickinson. Nach einigen Jahren zwar erkennt er, daß vieles in diesem Bereich „interessant, also unwichtig“ ist, aber seine Liebe zu den drei Sitwells, vor allem zu Edith, wächst nur immer. Auch dem Europäischen bleibt er, wo es ihm verwandt ist, offen. So nennt er C. G. Jung „einen der wenigen Wissenden des heutigen Abendlandes“. Und immer wieder geht er auf genaueste Übersetzungsfragen ein.

Manchmal gestattet er sich auch Rückblicke, wenn ihn eine neue Stimme aus Israel, England, Amerika, Australien oder der Schweiz erreicht. Viel altes Darmstadt, München, Florenz wird da lebendig. Wie es mit der „kosmischen Runde“ (Klages, Schuler und W.) damals war, wird gegen Klages' böse Verdrehung richtiggestellt. „Die brennende Sehnsucht über die Meere hin“ zwingt den viel mehr Gläubigen als Hassenden zu beschwörenden Erinnerungen. Eine Sternstunde taucht öfters auf: Wolfskehl mit Melchior Lechter am Grabe Rilkes, wobei der alte Maler und Mystiker seine geliebtesten Rilkegedichte hersagt. Aber immer bricht Wolfskehl kurz vor den Tränen damit ab. Weder das Rührselige, noch das Negative, noch das Allgemeine läßt er durch.

Hauptinhalt und Hauptgewicht aber der Briefe ist die strömende Entstehung seines Spätwerks, seine dichterische Spätblüte, die er als den wichtigsten Teil seines Lebenswerkes empfindet. Lauter Gedichte und Reihen (*An die Deutschen, Hiob, Sang aus dem Exil*), die ganz eins mit seinem Leben, seinem täglichen und sinnbildlichen, in immer neuen Schaffensstufen werden. So entstehen dichterische Selbstkommentare von seltener Intensität und freigebiger Deutlichkeit. Ergreifend, wie nach Kriegsende die ersten

Briefe nach Deutschland gehen. Seine ihm immer nah verbundene Frau fand er grade noch vor ihrem Tod. Der Bruder starb im Konzentrationslager, viele Freunde sind tot, darunter die nächsten, Ernst Gundolf und Hans Schiebelhuth. Auch Oswald Spengler, von dessen großer Treue und männlichem Mut man erfährt. Hier sind nun die schönsten die Briefe an Emil Preetorius. Anfänglich halb werbend, halb absagend, fällt der nun fast 79jährige dem alten Weggefährten in die Arme: „ich glaube wieder“; es fiel ihm „ein Band von seinem Herzen“ ab. Im letzten der Briefe, kurz vor seinem Tod, versucht Wolfskehl noch, den Freund zur abstrakten Kunst zu bekehren.

Dieser Briefband, ja, das ganze Spätwerk, das Überleben wäre ohne die Herausgeberin, die Exilgefährtin und -helferin nicht möglich geworden. Ihre Einleitung ist ein wertvoller, ein feinfühliges Beitrag. Man ist ihr zu höchstem Dank verpflichtet. Fritz Usingers wenige Nachwortseiten grenzen in überzeugender Analyse Wolfskehl und George gegeneinander ab. Der Band legt den Wunsch nach einer Auswahl aus Gundolfs Briefen nahe.

München

Werner Vordtriede

## LÄMMER UND BÜFFEL

Heinrich Böll: Billard um halbzehn. Roman. Verlag Kiepenbeuer & Witsch, Köln-Berlin 1959. 305 Seiten. 14.80 DM

In den zehn Jahren seiner schriftstellerischen Existenz hat Heinrich Böll ein Werk geschaffen, das mit jeder Zeile die Lauterkeit und Unantastbarkeit seines Wesens widerspiegelt. Er hat sich entwickelt in diesen zehn Jahren, aber er ist sich selbst treu geblieben. Er war, mit seinem Erzählungsband *Der Zug war pünktlich* einer der ersten unter den damals neu auftretenden Schriftstellern, die auf gutes Deutsch hielten und der Nachahmung Hemingways nicht verfielen, die sich zumeist in einem forschenden Holzhackerstil erschöpfte. Er war, mit dem Buch *Wo warst du, Adam* wiederum einer der ersten,

der dem Kriegsthema nicht allein Unerbittlichkeit abgewann, sondern es kunstvoll und ergreifend variierte. Mit seinem Roman *Und sagte kein einziges Wort* wandte er sich gegen einige Verlogenheiten, mit denen unsere Nachkriegsexistenz geschlagen ist; ein Thema, das in dem Roman *Haus ohne Hüter* neu abgewandelt wurde. Er engagierte sich als Satiriker in *Doktor Murkes gesamteltes Schweigen* und, herausfordernder noch, in *Nicht nur zur Weihnachtszeit*, und er schrieb sein preiswürdig schönes *Irishes Tagebuch*.

Es ist ein, für nur zehn Jahre des Schreibens, erstaunlich umfangreiches Werk, das hier nicht einmal ganz aufgezählt wurde. Heinrich Böll hat sich in ihm als Moralist erwiesen, als ein Kritiker der Zeit, der Menschen und ihrer Gesellschaft, für deren Mängel er aber niemand außerhalb der Gesellschaft verantwortlich macht, sondern nur den Menschen selbst. Bölls Revolte ist weder die eines Nihilisten, noch die des Anarchisten. Sie geschieht vielmehr aus gläubigem und im Glauben verletztem Herzen und wendet sich nur gegen die Denaturierung des Menschen durch den Menschen. Die Sinnggebung des Lebens und Gott sind bei ihm, dem Katholiken, nicht einen Moment in Frage gestellt. Wohl aber die Institutionen, denen der Mensch ausgesetzt ist, in deren Dienst er sein Kreuz in Demut zu tragen hat. Bölls Frömmigkeit ist, soweit sie nicht Gott angeht, ein Dienst an der Gegenwart und die Überwindung der Trägheit des Herzens. Camus' Satz: „Die wahre Freigebigkeit der Zukunft gegenüber besteht darin, der Gegenwart alles zu geben“, könnte auch bei Böll stehen. Das Leiden aber gehört bei ihm ebenfalls wesentlich zum Leben, und „Gott ist mit den Unglücklichen. Das Unglück ist das Leben, der Schmerz ist das Leben.“

Diesem, seinem inneren Thema ist Böll auch mit seinem neuen Roman treu geblieben; im äußeren Ablauf hat er sich jedoch weiter vorgewagt als jemals bisher. Er schlägt einen weiten Bogen über drei Generationen; fünfzig Jahre deutscher Ge-

schichte läßt er in ihnen lebendig werden in einer dichterischen, doch nicht unveröhnlichen Abwandlung des großen Themas der deutschen Daseinsverfehlung. Es treten auf der achtzigjährige Architekt Fähhel, dessen Sohn Robert, der ebenfalls Architekt ist, es jedoch nur zum Statiker gebracht hat, und dessen Sohn, auch er ein Architekt, der, im Gegensatz zu seinem Vater, den Beruf wieder ausübt. Es tritt auf der patrizische Familienanhang und eine kleinbürgerlich-proletarische Welt, die dem Bürgertum indessen nicht entgegengesetzt ist, sondern mit ihm in dem geheimen Lösungswort „Weide meine Lämmer“ verbündet ist und mit dem Gelöbnis, niemals vom „Sakrament des Büffels“ zu essen. „Büffel“ und „Lämmer“ – Machtmenschen und Duldende: Böll orientiert sich da nicht an irgendwelchen soziologischen Sachverhalten; die Abgrenzungen gelten individuell, fast hormonal. Die ewige Scheidung der Menschen untereinander ist wesentlich begründet.

Die äußere Handlung des Romans spielt an einem Tag des Jahres 1958, dem Tage, an dem der Senior der Familie Fähhel seinen achtzigsten Geburtstag feiert. Die Vergangenheit der letzten fünfzig Jahre wird in Erinnerungen heraufgeholt, in inneren Monologen und direkten Berichten, die gegenüber Dritten erstattet werden. Böll bedient sich des Mittels der Rückblenden nicht allein aus äußerlich-kompositorischen Gründen. Er will mit ihnen den unauflösbaren inneren Zusammenhalt der von ihm geschilderten Epoche darstellen; die Verfehlungen der Väter prägen die Söhne. „Verlorene Kinder, das ist schlimmer als verlorene Kriege“, sagt die Mutter Robert Fähhels einmal.

Symbol-Mittelpunkt des Romans ist eine Abtei, die der nun achtzigjährige Fähhel 1908 errichtete und mit deren Bau er seinen Ruhm und seinen Reichtum begründete. Sein Sohn Robert ist es, der sie 1945, drei Tage vor Kriegsschluß, in die Luft sprengte, „korrekt, immer korrekt“, um der deutschen Armee ihr Schußfeld zu besorgen, „das sie gar nicht brauchte“. Der dritte in der Generation Fähhel, Roberts Sohn Joseph, soll

diese Abtei 1958 wieder aufbauen. Als er erfährt, welche Schicksalsverflechtungen seiner Familie an ihr hängen, läßt er davon ab: in diesem zunächst etwas vordergründig erscheinenden Symbol liegt dennoch mehr Dynamit, als zur Sprengung einer Abtei gebraucht wird. Böll will mit ihm nichts anderes ausdrücken als die Erwartung, daß die heutige Generation der Söhne nicht einfach auf Fundamenten weiterbaue, die dem Barbarensturm der Zeit nicht standgehalten haben. Mit anderen Worten: Böll verlangt radikale Abkehr. Er gibt diesem Verlangen am Schluß des Romans noch eine ironische Wendung: Zum achtzigsten Geburtstag des alten, wilhelminischen Fähhel wird eine Nachbildung der Abtei als gezeichnetes Backwerk serviert. Nach kurzer Aufwallung beruhigt sich der Alte. Dann nimmt er ein Kuchenmesser. „Er schnitt als erstes den Turmhelm der Abteikirche ab und reichte den Teller Robert hinüber.“ Das sind die letzten Sätze des Buches.

Böll hat es verstanden, die Zeit der letzten fünfzig Jahre noch einmal heraufzubeschwören. Nicht, indem er Fakten wiederholt oder äußere Daten gibt. Er läßt vielmehr die Bewußtseinslagen dieser Jahrzehnte in verschiedenen Variationen mehr indirekt<sup>10</sup> als direkt wieder lebendig werden; die Zeit erscheint wie hinter einem Schleier, gefiltert, wehmütig, gleichnishaft. Das ist ein Vorzug und ein Nachteil zugleich; ein Vorzug, weil die Aggressivität der Dimension des Zufälligen entrückt und dadurch in eine Sanftmut eingebettet ist, die ihr gleichwohl nichts von ihrer Unerbittlichkeit nimmt. Ein Nachteil, weil es Böll auch diesmal nicht ganz gelungen ist, seinen Figuren jene Schemenhaftigkeit zu nehmen, die fast allen seinen Romangestalten anhaftet, obschon die ersten Kapitel in ihrer Plastizität andere Hoffnungen wecken. Böll hat den entscheidenden Schritt vom Novellisten zum Romanier auch mit diesem Buch, allen äußeren Merkmalen zum Trotz, noch nicht ganz vollziehen können. Er beschreibt, mitunter übrigens auch diesmal in einer wunderbaren, den Klangwerten eines jeden Wortes kunst-



voll gerecht werdenden Sprache. Aber seine Personen gewinnen nicht aus sich selbst heraus Leben. Das Mittel der Rückblende wird, rein technisch, nicht immer überzeugend gehandhabt, wenngleich innerhalb der Komposition „stimmig“. Es ist oft nicht ohne weiteres auszumachen, wer nun wem etwas aus seinem Leben berichtet oder wer nun mit sich selbst Rücksprache hält. Auch sind dritte Personen, die den Fähmelschen Berichten zu lauschen haben, nicht viel mehr als Ohren; kompositorische Eselsbrücken. Endlich wäre es dem Roman gut bekommen, wenn an ihm stilistisch noch sorgsamer gearbeitet worden wäre; die Häufung der kursiv gesetzten Kennworte geht auch diesmal – wie schon in früheren Büchern – über das erträgliche Maß hinaus.

Trotz dieser Anstände – und sie sind keineswegs Bagatellen – wird dieser Roman mit Recht zu den wichtigsten Neuerscheinungen des vergangenen Herbstes gerechnet werden müssen. Er ist auf seine Weise zwingend, ein schönes Zeugnis eines bewunderns- und liebenswerten Schriftstellers. Ein Buch, dem der letzte Schliff fehlen mag, nicht aber eine hohe Reife, Ernst und großes Können.

Frankfurt/Main      Hans Schwab-Felisch

#### DER PREIS FÜR APHRODITE

Rudolf Hagelstange: Spielball der Götter. Aufzeichnungen eines trojanischen Prinzen. Roman. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1959. 343 Seiten. 15.80 DM

Als Hagelstange, der Lyriker, der in erzählender Prosa kaum Geübte sich entschloß, einen Roman zu schreiben, war er sich nicht nur der Verlockungen solchen Unternehmens, er war sich der Schwierigkeiten, der Hindernisse, des im Grunde Unbezwingbaren durchaus bewußt. Es gehört neben manchem anderen zum Spannungs-, zum Genußerlebnis des Lesers, diesen Hürdenweg des Autors mitzulaufen. Um nur eine der Schwierigkeiten zu nennen, die Stoff,

Form, Stil und Thema dem heutigen, um die Bewältigung der Wirklichkeiten im Roman sich mühenden Schriftsteller machen: soll er eine Handlung erfinden, ein handfestes Geschehen, das in einem dreidimensionalen Raum unter atmenden Menschen sich zuträgt? Wird er damit nicht verdächtig, sich an Kolportage und Leserfang zu beteiligen? Muß er nicht vielmehr – in einer Zeit des Manierismus und des Reflektierens – wenigstens mit manifestierendem Formexperiment aufwarten? Hagelstange wick solchen Fragen, die sich mit einigen anderen recht lästig zu assoziieren pflegen, in einen „höheren“ Bereich, den der dichterischen Prosa, aus, ohne ihrer damit völlig ledig zu werden. Was der Phantasie an schaffender Kraft mangelt, wird durch die schöne, gedankenvolle Sprache ersetzt. Der Roman wird nicht aus dem Fabulieren, aus der Geschichte, aus dem Bedürfnis, erzählen zu müssen, sondern – der Natur des Dichters entsprechend – aus dem Lyrischen, aus dem Gedanken, aus der klassischen Attitüde konzipiert.

Der Autor findet seinen Stoff, wie zahlreiche Schriftsteller unserer Epoche – und warum sollte gerade er dafür zu tadeln sein? – bei Homer und in den alten hellenischen Sagen. Nach einer Griechenlandsreise, von der *Das Lied der Muschel* nachdenklich Kunde gab, mag das sehr nahegelegen haben, seinen Möglichkeiten und Vorstellungen entgegengekommen sein. Es ist ein ansprechender, ja anspruchsvoller Einfall, mit dem er sich des alten Stoffes bemächtigt: Er läßt Paris, die eigentliche Schlüsselfigur des trojanischen Krieges, seine Lebensgeschichte erzählen. Der trojanische Prinz, den Homer im ersten Gesang der Ilias noch den „göttlichen Alexandros“ nennt, der dann aber nicht eben heldenhaft auftritt und von seinem Dichter als eine Art „Feigling“ immer mehr in den Hintergrund geschoben wird, könnte sehr gut ein Chronist, ein Schriftsteller gewesen sein. Dieser Paris wächst auf dem Ida als Hirte auf – und heißt dort Alexandros –, weil ihn der Vater Priamos, einer Weissagung wegen, an diesem Kinde

werde Troja verbrennen, aussetzen ließ. Der Hirtenjüngling, von seinem bisherigen und künftigen Schicksal nichts ahnend, hat, von Hermes dazu bestimmt, die berühmte Wahl zwischen den sich streitenden Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite zu treffen. Er gibt Aphrodite den Preis und bestimmt damit der Götter Wahn und der Menschen Geschick. Er heiratet die Nymphe Oinone, wird aber bald danach, anlässlich eines Wettkampfes in Troja als Sohn des Königshauses, als Prinz erkannt und willkommen geheißen. Er kehrt zwar noch einmal zu Oinone zurück, baut für sie und sich ein Haus in der Einsamkeit, verläßt sie dann aber – das zerstörerische Gesetz der Gewohnheit –, um fortan im Königspalast in Troja zu leben. Auf einer Reise nach Griechenland verliebt er sich in die spartanische Königin Helena, und sie verliebt sich in ihn. Er entführt sie, und dieses Frevels wegen entbrennt angeblich der zehnjährige Kampf um Troja, der mit der Vernichtung der Stadt, dem Untergang der Trojaner – der Weissagung entsprechend – endet. Während dieses Kampfes, der der Gewöhnung, dem Gewöhnlichwerden der Liebe immer wieder entgegenwirkt, wird der Lebensbericht verfaßt, der mit dem Tode des Paris, von dessen Schreiber berichtet, abschließt.

Es erübrigte sich eigentlich, so auf den nackten Inhalt des Buches einzugehen, denn Hagelstange hält sich an die Überlieferungen, er verändert nichts. Aber wer kennt sie noch? Auch mit dieser Frage gab sich dem Autor womöglich ein Anlaß, diese Fabel zu wählen. Er kann voraussetzen, daß die meisten Leser auch mit ihr Neues, Unbekanntes, Erregendes erfahren. Am Philologischen aber liegt ihm wenig. Er will nicht nacherzählen, nicht auslegen und interpretieren. Er will einen heutigen Roman schreiben. Er läßt Paris in einer schwingenden, schönen Prosa durchaus wie einen Unsrigen erzählen, gebildet, charmant, zuweilen ironisch, zuweilen mit Worten und Begriffen spielend, den Sinn und Hintersinn herausspielend, auch unbekümmert auf Goethe und Hölderlin anspielend, aber

immer in einem gemessenen, dem griechischen Formideal angemessenen Satz- und Periodenbau. Es wird reflektierend erzählt, wie es heute geläufig ist und wie es Paris gewiß nicht eingefallen wäre, mit vielen Bezügen zu unserer Zeit, wenn auf der griechischen Reise beispielsweise vom spartanischen und dem ganz anders gearteten Leben der Nachbarn die Rede ist, wenn dem Sinn des Daseins, dem Sinn der Liebe vor allem nachgedacht und nachgeforscht wird. Da stehen dann sehr kluge Dinge, ganz nach dem Satz, mit dem das Buch beginnt: „Seit langem verdrießt es mich, die Weisheit immer nur als einen Kruckstock in der Hand des Alters zu sehen.“ Die Weisheit ist, daß Aphrodite zu wählen wohl nicht ganz weise ist. Aber das alles sind Betrachtungen, Überlegungen, Gedanken, die von der redenden, nicht von der bildenden Seite des Künstlers kommen. Die Menschen und deren Taten werden nicht ganz so plastisch.

So wäre das Vorhaben mißlungen? O nein. Mit diesem Roman, der einen Verlagspreis erhielt, liegt ein Versuch vor, der alle Beachtung verdient, der in weiten Partien dem Leser Teilnahme abgewinnt und Lesefreude bereitet. Er ist nicht mehr und nicht weniger mißlungen als manches berühmte Buch etwa von Giraudoux oder von Thornton Wilder. Käme der gleiche Text aus einer fremden Sprache, er würde von den Mißmutigen, die es ihm gegenüber geben soll, ganz bestimmt mit größtem Respekt entgegengenommen.  
Berlin Werner Wilk

#### MIT TEMPO

Wolfgang Weyrauch: *Mein Schiff, das heißt Taifun. Erzählungen.* Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1959. 179 Seiten. 12.80 DM

Ob Wolfgang Weyrauch schreibt oder herausgibt: er tut es mit Temperament, mit Leidenschaft, mit Beharrlichkeit. Seine Lyrik ist dafür ein ebenso bereiteter Beweis, wie es seine Art des Erzählens ist. Schon

bald nach dem Kriege kam er mit einer Prosa heraus, die scharf war wie gewisse Drinks, die man hinunterschütten konnte wie bestimmte Alcoholica. In ihrer Freude am knappen, gerafften Experiment, ihrer zugreifenden Verbalität, ihrer Rasananz hatte sie eine mitunter ungestüme Wirkung. Aber gerade dies war ihr Reiz. Diese Prosa gab sich nicht „schwerer“ als sie war. Die Handlung wurde gleichsam mit großer Reisegeschwindigkeit durchquert. Es ging immer rasch zu, heftig oder sanft: das Tempo blieb.

Auch seine neuesten Erzählungen haben diese Vorzüge. Es sind dreizehn Arbeiten, die er unter dem Titel der Eingangserzählung *Mein Schiff, das heißt Taifun* zusammengefaßt hat. *Was* geschieht in ihnen und *wie* geschieht es? Im Grunde bietet Weyrauch bei aller Kürze und Schnelligkeit seines Erzählens eine ganze Welt auf, *unsere* Welt mit den Menschen unserer Tage, ihren Lüsten, Infamien, Kalamitäten, Verhängnissen, Trägheiten des Herzens, ihrem Reizverbrauch, ihrer Jugend und ihrem Altern. Weyrauch liegt in einem unaufhörlichen Gespräch mit seinen Gegenständen. Er kennt keine Distanz zu ihnen (was nicht heißt, daß er sich mit ihnen identifizieren müsse und würde). Er wird mit ihnen handgemein. Das ergibt jene Heftigkeit, die ich andeutete. Der kleine Junge, der sich fortträumt von zu Hause, der fort muß und dem es zum Fluß, in die Weite zieht und dem dieser Knabentraum fast zum Verhängnis geworden wäre, Selbstgespräche der Einsamkeit, der Tod eines Reisenden im Gewitter, der Marsch einer Soldatengruppe in den Tod, der brandstifterische Greis am Ende einer elenden Ehe, die er nur auf diese Weise hinter sich zu bringen hofft, die schreckliche Vision der „Erledigung“ der Stadt Frankfurt am Main, die Herausforderung des Lebens (des Todes) durch aufeinander in ihren Autos zurasende junge Leute: immer sind es auf Entscheidungen zutreibende Prozesse, die in Weyrauchs Erzählungen ihre Darstellung finden. Ein Autor, der Entschiedenheiten liebt, muß seine

erzählerischen Rapporte so anlegen und durchführen!

Wolfgang Weyrauch geizt sicherlich nicht mit Geschehen. Aber daneben, gleichzeitig, läuft der meditative Vorgang ab. „Wer denkt, handelt“, heißt es in der Erzählung *Mit dem Kopf durch die Wand*. Und in der gleichen Erzählung wird gesagt: „Wehre dich gegen die Menschen, die keine Menschen sind. Wer vergißt, ist sündig.“ Wenn es bei Weyrauch bei der Schnelligkeit des Ablaufs innerer und äußerer Handlung überhaupt zu etwas wie Pathos kommt, so ist es ein moralisches Pathos, ein Finger-auf-Wunden-Legen, das Stellungnehmen-Müssen eines Schriftstellers, der mit Worten in der Lage ist, Veränderungen herbeizuführen, Veränderungen zunächst durch solche Hinweise, durch das Aufdecken der Miserabilität. Dies Pathos ist bündig, ist ein Teil der schriftstellerischen Aktion, auf die es ihm ankommt, ja, ohne die er nicht schreiben, nicht leben könnte.

Aktion ist bei ihm Aggression. Er gehört zu dem bei uns viel zu seltenen Typus des Autors, der seinem Leser stets etwas zumutet, der ihn herausfordert, um ihn damit an sich zu ziehen: nicht ihn zu überreden, wohl ihn zu überzeugen. Solche Absichten verleihen der Sprache bei Weyrauch ihre Explosivkraft. Er läßt mitunter Sätze wie Minen hochgehen und kümmert sich wenig um die Gefahr, daß das ganze Gefüge gelegentlich dabei auseinanderzufliegen droht. Am Ende wird es doch durch die Rapidität zusammengehalten, weiter noch: durch das, was an ihm dichterisch ist, sensibelste Poesie, die in Prosa gekleidet ist. Die Menschen geraten ihm zuweilen ins Figurative, aber er benutzt noch den Schatten, den sie über die Handlung werfen, zu seinen Zwecken, zur Aufforderung, nicht müde zu werden inmitten der Verstörung und Unmenschlichkeit der allgemeinen Szenerie, der Drangsal des Lebens und des Sterbens. Weyrauch ist ein Meister in der Mitteilung jenes Ingrimms, der die Zarten beherrscht, die nicht ohnmächtig sein wollen. Empfindlichkeit – in Bewegung gesetzt – hat die Chance, wieder



und wieder Veränderungen hervorzurufen. In Wolfgang Weyrauchs Erzählungen wird man Zeuge derartiger Vorgänge, die das Gewissen wecken, das so tief im Schläfe liegt.

Darmstadt

Karl Krolow

## VOM RECHT DES LEBENS

Tibor Déry: Die portugiesische Königstochter. Erzählungen. Aus dem Ungarischen von Ivan Nagel. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1959. 347 Seiten. 16,50 DM

Es war kein ehrlicher Einfall, diesen Auswahlband des nach dem ungarischen Aufstand eingekerkerten Tibor Déry nach der darin enthaltenen Erzählung *Die portugiesische Königstochter* zu nennen. Das sieht nach Käuferfang aus: als handle es sich hier um romantische feudale Historie, um einen zweiten „Leoparden“. Nichts entspricht weniger der Wirklichkeit: „Die portugiesische Königstochter“ ist der Titel eines Schauerstücks, das drei herumstreunende elternlose Kinder nach dem Kriege auf einem Jahrmarkt sehen. Wie jedoch in dieser Erzählung, in der atemlosen Spannung der verwahrlosten Kinder der falsche Zauber der Ferne dieses Rührstücks wie ein funkelnder Diamant und mit der Gewalt echter Poesie aufleuchtet, wie die harte und grausame Wirklichkeit des Elends dagegen gesetzt ist – das ist große und bezwingende Dichtung und läßt mit einem Schlag den Rang Tibor Dérys erkennen.

Nicht Romantik und auch nicht Ideologie ist die Domäne dieses 1894 in Budapest geborenen Erzählers, den das Horthy-Regime zum Schweigen verurteilte und, wie es heißt, wegen einer Übersetzung des Reiseberichts André Gides über die UdSSR verhaftete, sondern die Wirklichkeit – die Wirklichkeit Ungarns. Sie wird zur Sprache gebracht in diesen Texten, deren erster 1937, deren letzter (*Ein fröhliches Begräbnis*) 1956 geschrieben wurde; die meisten sind zwischen 1945 und 1948 ent-

standen, als der Radikale Tibor Déry nach dem verhaßten Horthy-Regime und der deutschen Okkupation auf eine glücklichere Zukunft hoffte.

Herzstück des Bandes ist der Zyklus *Spiele der Unterwelt*: Szenen aus dem Luftschutzkeller während der russischen Belagerung Budapests im Winter 1944/45. Die Menschen haben sich unter der Erde eingerichtet, das Leben geht weiter mit Essen und Schlafen, Streit und Hoffnung, mit Bombeneinschlägen und Razzien der faschistischen Pfeilkreuzler, die Jagd auf Deserteure und Juden machen. Ein Huhn ist dabei, später auch noch ein Pferd, und das Mädchen Juli ersticht mit einem Küchenmesser den komfortabler logierenden Finanzrat Pignitzky, der den Vorschlag gemacht hat, das Pferd zu schlachten. Finstere Zeiten, gewiß, und makaber-groteske Szenen, so wenn etwa von einer Keller-Gemeinschaft ein Toter auf der Straße heimlich zum nächsten Haus geschleppt wird, weil die ihn beerdigen müssen, vor dessen Haus er liegt, und in der folgenden Nacht von den anderen der Tote zurücktransportiert wird (*Das Paket*). Aber trister und grauer wären ähnliche Bilder aus deutschen Luftschutzkellern, auch wenn keine Juli einen höheren Beamten erstäche. Denn Tibor Déry hat anderes „Material“ – seine Menschen sind, im Guten wie im Bösen, menschlicher, voller und saftiger; Schlafen und Essen und Lieben, selbst noch Dreckkehren sind hier uralte, geradezu biblisch-geheiligte Handlungen, kraftvoll und unverwüstlich wie die Erde, aus deren „Stoff“ diese Menschen gemacht sind. „Ich lebe ja, ich muß doch essen“, sagt in einer anderen, großartigen Erzählung, *Der Riese* (1948) – sie ist früher schon in der Insel-Bücherei veröffentlicht worden –, der ungeschlachte Held, als man ihn verwundert fragt, ob er denn neben einer Leiche, an deren Seite er wacht, essen wolle. In solchen Momenten, auch in den Erzählungen *Tante Anna* und *Liebe*, gewinnt die Prosa Tibor Dérys mythisches, fast antikes Format – die schlichte Tatsache des Mensch-Seins wird groß und bezwingend, das endlose

Gerede vom abendländischen Menschen erinnert wie schmutziges Wasser.

Allerdings muß man sehen, daß solche „Größe“ nichts gemein hat mit Holzschnitt-Biederkeit und dem Schwachsinn einer Blut- und Boden-Literatur. (Im klugen Nachwort des Übersetzers *Ivan Nagel* ist von expressionistischen Anfängen Tibor Dérys die Rede; bei der Lektüre erinnern zuweilen jähe Übergänge und überraschende kühne Wendungen daran.) Mythische Überhöhung und das große Pathos des Schlichten sind in diesen Erzählungen vielmehr Ergebnis einer sehr verfeinerten Sensibilität und erzählerischen Intelligenz, die beide mit dem irdisch-rustikalen Element Ungarns sich aufs glücklichste verbinden. Und gerade wegen dieser „Bodenständigkeit“ der Prosa dieses Schriftstellers geht es auch nicht an, dessen Realismus schlankweg zu importieren oder reaktionär auszuspielen gegen formale Experimente: wo die menschliche Substanz dünner und verschlissener ist, muß der Erzähler anders, indirekter operieren als dort, wo er noch ins Volle greifen kann.

Die letzten Erzählungen des Bandes spielen in der volksdemokratischen Wirklichkeit. Schon wird, in dem herzbewegenden Stück *Liebe*, der politische Terror sichtbar, der pflichtbewußte Genosse (*Hinter den Mauern*) und die glanzlose Misere des ungarischen Alltags. Aber erst in der letzten Erzählung – *Ein frühes Begräbnis* – klagt Tibor Déry an, und auch hier, unterm Zwang der Verhältnisse, nur in verhüllter Form. Ein großer Schriftsteller, der sein Leben lang nur gearbeitet hat, liegt im Sterben, indes die prospektive Witwe sein Sterben und sein Begräbnis auf groteske Weise inszeniert. Auf sein Leben zurückblickend, erkennt der Moribunde: „Wir vertilgen die Gegenwart, die einzige Wirklichkeit, die es gibt. Wir lügen uns vor, der Menschheit zu dienen. Langsam wird jede unserer Minuten, jede unserer Bewegungen zur Lüge, und da wir uns selbst belügen, belügen wir zwangsläufig auch die anderen. Lügen, Lügen ohne Ende!“ Das ist, vom Sprechenden her, nicht auf die politische Ideologie gemünzt.

Aber die Parallele ist offenkundig: Verurteilt wird ein System, das um der utopischen Zukunft willen dem Menschen sein Lebensrecht hier und jetzt beschneidet. Gegen diese Verstümmelung der Gegenwart hat der ganz und gar undoktrinäre und „ungläubige“ Dichter Tibor Déry („Wo Glaube ist, folgt in seinem Schatten der Selbstbetrug“) sein Werk gesetzt.

Berlin

Rudolf Hartung

## METAPHYSIK DES BÖSEN

Hans Keilson: Der Tod des Widersachers. Roman. *Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1959. 310 Seiten. 13,80 DM*

„Damit das Böse nicht wäre, müßte Gott selbst nicht sein.“ Das ist einer der Sätze, mit denen vor einhundertfünfzig Jahren der Philosoph der Romantik, Friedrich Schelling, hierin an den Mystiker Jakob Böhme anknüpfend, seinen ethischen Dualismus zu begründen suchte. Es ist ein Satz, den Hans Keilson auf die erste Seite seines Buches hätte schreiben können. Denn in diesem außerordentlichen Roman geht es um das zentrale Problem der Ethik, das seit der Stoa Philosophen und Theologen immer wieder herausgefordert hat: um die Frage nach dem Sinn und der Notwendigkeit des Bösen überhaupt. Keilson erhebt diese Frage nicht theoretisch, sondern er stellt sie praktisch am entsetzlichsten Beispiel unserer jüngsten Geschichte, am Beispiel der Verfolgung und des politischen Massenmordes, am Beispiel der in dieser Epoche bei Verfolgten und Verfolgern, Mördern und Opfern hervortretenden Phänomene, die zum mindesten ihrer Größenordnung nach in der Geschichte der menschlichen Gesittung bisher unbekannt waren. Daß dieser Gegenstand nicht immer das wichtigste, fruchtbarste und wohl auch notwendigste Thema der deutschen Literatur unserer Zeit werden kann, dafür ist dieses Buch in seinen strengen moralischen Kategorien wie in seiner ganz ungewöhnlichen literarischen Formung ein legitimes Zeugnis.

Keilson geht weder von der moralphilo-

sophischen Spekulation aus noch etwa von einer Reportage der furchtbaren Realität, die er am eigenen Leibe erfuhr und die wir auch nach fünfzehn Jahren noch in allzu frischer Erinnerung haben. Vielmehr erzählt er einfach nur und transponiert seine Erzählung aus der dröhnenden und blutigen historischen Wirklichkeit in eine sonderbare Namenlosigkeit von Zeit und Raum, die – wenn auch in einer knappen Rahmenhandlung äußerlich motiviert – zum entscheidenden Formelement des Romans wird und die Verwandtschaft des Autors zu Kafka (auch in der unentrinnbar sachlichen Sprache und der vereinsamten Monodie des Tonfalls) unverkennbar macht.

Die Fabel ist, einfach genug, die Geschichte eines Menschen, der schon in früher Jugend von seinem Feinde erfährt. Dem Knaben berichten die Eltern von diesem Feinde, der auch der ihre ist. In einer Reihe von scheinbar wenig bedeutsamen, aber unheimlich doppelsinnigen Geschichten entwickelt sich nun die „Beziehung“ zwischen Opfer und Widersacher. Die Geschichte einer Feindschaft wird hier fast so erzählt, wie harmlose Bücher einer anderen Zeit die Geschichte einer Freundschaft erzählen: am Anfang steht die Neugier, die nur wissen und erfahren will, was es mit dem verstohlen genannten Feinde auf sich hat; dann kommt das Kennenlernen bis zu der (freilich einseitigen) Feststellung: „Eine Verwandtschaft war zwischen uns aufgerichtet, gebunden mit den starken Banden einer Feindschaft auf Leben und Tod.“ Und am Ende steht die tragische Enttäuschung des fingierten Erzählers, dieser Feindschaft nicht gewachsen gewesen zu sein, im entscheidenden Augenblick versagt und sich damit der Vernichtung preisgegeben zu haben, für die der fiktive „Tod des Widersachers“ nur ein Sinnbild ist. Denn: „Es ist alles dein Eigenes, wogegen du streitest...“

Um was es sich bei dieser Geschichte in Wahrheit handelt, wird dem Leser nur allmählich und heimlich, gleichsam hinter der hohlen Hand, deutlich gemacht; auf beklemmende Weise fühlt er sich als „Ein-

geweihter“ angesprochen, als Mitwisser jener Verbrechen, die am Ende niemandem mehr verborgen blieben: der Verfemung und schließlich Ausrottung einer ganzen Menschengruppe im Zeitalter des deutschen Nationalsozialismus. Der „Feind“ selbst ist der Anführer der Verfolger, der Mann, in dem sich das Böse personifiziert. Da das Böse für den Helden wie für den Autor ein notwendiger Bestandteil der Weltordnung ist, trägt dieser Widersacher keineswegs abstoßende Züge. Auch bleibt er fast anonym und wird höchstens gelegentlich mit einer bedeutungslosen Chiffre („J. B.“) bezeichnet. Doch diese Verfremdung läßt ihn furchtbarer erscheinen, als wäre er historisch getreu und unter seinem wirklichen Namen dargestellt: Hitler. Und dasselbe gilt von dem Geschehen um diesen „Feind“, das in Keilsons Roman stellenweise (etwa bei der Schilderung – genauer gesagt: Umschreibung einer Saalschlacht oder einer Friedhofsschändung) fast den Charakter eines Marionettenspiels gewinnt. Diese Wirklichkeitsfremdheit könnte Bedenken erregen, wenn hier nicht so offensichtlich ganz bewußt und mit überlegenen künstlerischen Mitteln die Transparenz des Dargestellten angestrebt und erreicht wäre. Infolgedessen erschließt dieser verwirrend exakt und faszinierend beziehungsreich aufgebaute Roman sein ganzes Wesen erst bei wiederholter Lektüre. Um den Anfang zu begreifen, muß man das Ende kennen. Und genau an der Stelle, an der im antiken Drama die Peripetie eintritt, im zwölften der sechzehn Kapitel des Buches, erreicht die Erzählung ihren Gipfel in dem Punkt, der zum Schnittpunkt des „Unwirklichen“ mit der todbringenden Wirklichkeit wird: in dem furchtbaren und erschütternden Gespräch, das der Erzähler mit seinem Vater über dessen Rucksack führt. Es ist ein Kapitel, das in die Lesebücher kommender Generationen gehörte...

Wenn es gegen dieses Buch einen Einwand gibt, so allenfalls den gegen seine philosophischen Prämissen: der mystische oder romantische Dualismus, der Gott und Lu-



zifer gleichberechtigt einander gegenüberstellte, mag für das Individuum verwendbar sein, für den einzelnen Hiob, schwerlich aber für ein Kollektiv von sechs Millionen, die in den Gaskammern starben. Hier bleibt ein Widerspruch offen. Seine Überwindung, die übrigens nicht nur den christlichen Religionen gelang, hat der heilige Augustinus angedeutet, als er, rückblickend auf die Zeit, da er den Manichäern und ihrem Doppelglauben an einen guten und einen bösen Gott anhing, im vierten Buch seiner „Confessiones“ schrieb: „Damals hatte ich nicht gelernt noch eingesehen, daß das Böse keine Substanz sei.“

Berlin

Hans Kricheldorf

### KRITISCHER FORMALISMUS

Kazimierz Brandys: Die Mutter der Könige. Roman. *Aus dem Polnischen von Wanda Bronska-Pampuch. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1959. 225 Seiten. 14,80 DM*

In der Erzählung *Die Verteidigung Granadas*, in welcher Kazimierz Brandys gegen die Bevormundung des Theaters im kommunistischen Polen Stellung nimmt, stößt man auf eine Stelle, die dem vorangegangenen Roman sehr gut als Motto hätte dienen können. „Während wir die Wirklichkeit neu erbauten“, so schreibt Brandys, „wuchsen unter unseren Augen die Utopien. Die wahnwitzigste war, den Begriff des guten Willens über Bord zu werfen und die menschlichen Handlungen ausschließlich auf Grund ihrer objektiven Wirkung zu werten. ‚Deine Tat ist schädlich, also wolltest du schaden.‘ Davor fürchtet sich der Mensch, davor kapituliert er; er fühlt, daß man hier Mißbrauch mit seiner menschlichen Natur treibt, daß man die Sphäre des Menschlichen verläßt.“

Diese Sätze bilden das eigentliche Thema des Romans *Die Mutter der Könige*, der in den frühen dreißiger Jahren, zur Regierungszeit des „alten Marschalls“ Pilsudski beginnt und kurz nach jenem Tag endet, an dem der Verkehr ruhte und das Gesicht des

Toten von den Gebäuden auf die still stehenden Menschen herabblitzte, „Militärkittel, eine Pfeife unter dem dunklen Schnurrbart, riesengroß, verhalten lächelnd, mit verengten Augen, die auf einen Punkt in weiter Ferne schauten“. Dazwischen liegen mehr als zwanzig Jahre, liegen Krieg und deutsche Besetzung, der Warschauer Aufstand und die Stalin-Ära, gesehen aus der Perspektive der Arbeiterwitwe Lucja, die nichts anderes als leben und ihre vier Söhne großziehen will, und des kommunistischen Umstürzlers und späteren Funktionärs Wiktor Lewen, dessen Partei die Herrschaft über Lucja und ihresgleichen antreten wird. Dazwischen liegen die Verhaftung und die Gefängniszeit Lewens, die Ermordung des deutschen Soldaten König, der Tod des Widerstandskämpfers Hahn, für den man später, in den Jahren der Säuberung, Lucjas Sohn Klemens zur Rechenschaft ziehen wird, liegen alle die knapp skizzierten Episoden, die für einen Augenblick aus dem Dunkel, das sich zwischen den Szenen des Romans, ja selbst zwischen den Sätzen noch ausbreitet, hervortreten, um sofort wieder, vieldeutig, ungeklärt, in die Dunkelheit zurückzusinken. Keines der Ereignisse ist so genau fixiert und so scharf umrissen, daß es den Personen des Romans (und damit dem Leser) die Gewißheit geben könnte zu sagen: „So und nicht anders hat es sich abgespielt.“ Alles bleibt fragwürdig, undurchsichtig, rätselhaft.

Brandys hat den archimedischen Punkt des objektiven Beobachters aufgegeben. Weil er sich weigert, den Menschen „in einem von allen Eingeweiden befreiten Zustand“, als „objektive, politische Funktion seiner Handlungen“ zu beurteilen, wie der Kommunist Lewen des Romans es verlangt, hat er seine Perspektive auf die seiner Figuren reduziert. Er sieht und erfährt nicht mehr als sie, im Gegenteil: Seine Optik ist noch beschränkter als die ihre. Er ist der anonyme Zeuge, der sie, hinter einer Wand gleichsam, belauscht, ohne den vollen Sinn dessen, was sie erzählen, zu begreifen. Was er schließlich dem Leser mitteilt, gleicht erlauschten Ge-

sprächssetzen. Es sind Geschehnisfragmente, die den Zusammenhang mit einem unsichtbaren Ganzen nur erahnen lassen. Zwar erhellt sich zuweilen, im Rückblick, ein wenig das Dunkel, die Bedeutungen längst vergangener Handlungen treten hervor, aber auch sie werden erst erkannt in einer Gegenwart, die wiederum dunkel ist, deren Beziehungsfäden wiederum verworren und unverständlich sind. Die Menschen, die dieser gespenstischen Realität gegenüberstehen, ohne sie zu erfassen, gleichen Wesen, die einer völlig fremden Welt ausgesetzt sind. Gegenwart wie Vergangenheit sind gleich labyrinthisch, ihre Ordnung dem Verständnis des Menschen entzogen. Dies gilt nicht nur für Lucja, sondern in gleicher Weise für Wiktor Lewen, den hohen Funktionär, der die neue Ordnung mitschuf und die neuen Urteile verkündet. Auch für ihn gibt es keine Sicherheit. Auch er ist ein Fremder in der ins Anonyme reichenden Partei-hierarchie, der Verwalter eines Gesetzes, das ihn selbst jederzeit als Opfer fordern kann, wie es seinen Schüler Klemens als Opfer forderte. Die Anklage, die man gegen ihn erheben wird, wird ihm ebenso unverständlich sein wie die Anklage gegen Klemens. Wenn er sie akzeptiert, so deshalb, weil er sich als Individuum bereits aufgegeben hat, weil er „Geheimnissen gegenüber gleichgültig“ ist und sich nur noch „in einem von allen Eingeweiden befreiten Zustand“ betrachtet.

Vielleicht ist hier ein Vergleich mit Kafka und seinen Menschen und Gerichtsinstanzen angebracht. Bei Kafka wie bei Brandys bewegen sich die Figuren wie Verirrte in einer dem Menschen entfremdeten Welt, in der es keine Sicherheit und keine Gewißheit mehr gibt. Ihr Gewirr von Bezügen ist undurchschaubar geworden. Wenn in ihr kausale Zusammenhänge bestehen, so entziehen sie sich dem menschlichen Erkenntnisvermögen. Somit ist auch, hier wie dort, die Schuld für ein subjektives Bewußtsein unerkennbar. Nur das Gericht, das heißt im Falle Brandys: die Partei, scheint sie erkennen zu können. Aber Brandys ist, anders als Kafka, in erster

Linie Gesellschaftskritiker. Während Kafka mittels realistischer Details eine irrealer Welt schafft, geht Brandys umgekehrt vor: Seine Welt ist raum-zeitlich genau fixiert, erst die Details lassen sie ins Irreal-Traumhafte verschwimmen. Kafkas Richter sind unerreichbar; Brandys aber kennt die seinen, und er klagt sie der Unmenschlichkeit an.

Ludwigsburg

Gunar Ortlepp

## PROVOKATIV UND ABSTRAKT

Alfred Jarry: König Ubu. Ein Drama in fünf Akten. *Aus dem Französischen von Marlis und Paul Pörtner. Arche Verlag, Zürich 1959. 88 Seiten. 7.80 DM*

Alfred Jarry wurde 1873 in Laval geboren. Er gehört wie Rimbaud und Villon zu den Dichtern der Revolte. Schon als Schüler am Lyzeum von Rennes kann er sich mit dem starren Schematismus der Institution nicht abfinden. Er ist der erklärte Gegner aller überholten Ordnungen und Normen, der trägen Gewohnheiten und gedankenlos weitergegebenen Schablonen. Mit fünfzehn Jahren schreibt er sein erstes Stück, eine Satire auf seinen „Prophaiseur de Pfuic à Rennes“. Das war die Geburtsstunde des *Ubu Roi*. Er wird aus der Schule verwiesen und geht 1891 nach Paris. Dort führt er ein abenteuerliches und ausschweifendes Leben, nährt sich von rohen Lammkoteletts und Gurken. „Elend und völlig mittellos“, wie es in solchen Fällen zu heißen pflegt, stirbt er 1907, erst vierunddreißig Jahre alt, in der Pariser Charité.

Jarrys Ruhm wurde durch den König Ubu begründet. Das Stück wurde 1896 in Paris im Théâtre de l'Oeuvre uraufgeführt, nachdem Jarry die ursprüngliche Fassung (*Les Polonais*) umgearbeitet hatte. Sein Plan war, ein *guignol* zu schreiben, ein Kasperletheater, das in seiner lapidaren und vereinfachten Form das psychologisch zerfaserte naturalistische Theater des fin-de-siècle entlarven sollte. Er wollte „die Unnützlichkeit des Theaters im Theater“ demonstrieren, der Lüge und dem schönen Schein auf der Bühne

ein provozierendes Gegenbild entgegenstellen. Also eine durchaus kathartische Absicht. Er griff zu diesem Zweck auf das karikaturistische Puppentheater zurück, auf die Züge der Typenkomik, die schon bei einem Plautus und Terenz sichtbar geworden waren und von der Commedia dell'arte übernommen wurden.

Das Original, dessen er sich zur Verwirklichung seines Lehrstückes – denn um ein solches handelt es sich – bedient, ist der hypertrophierte Aufschneider schlechthin: ein Feigling und Dickwanst, ein Bramarbas und jüngerer Bruder Falstaffs, dessen Selbsterhaltungstrieb keine Skrupel kennt. Nur diese Gestalt vermochte die gleiserische Bürgerlichkeit zu schockieren und mit ihrer Konvention reinen Tisch zu machen. „Das Publikum, eingeladen, sein unwürdiges zweites Ich zu betrachten, zog es im allgemeinen vor, aus dem Stück eine Moral der Ausschweifung zu ziehen.“ So kommentiert André Breton die Wirkung des Stückes. Alles, was dem Gesetz der Bequemlichkeit unterlag, erschien Jarry verdächtig. „Das allumfassende Einvernehmen“, schreibt er, „ist schon ein wie Wunder anmutendes und unbegreifliches Vorurteil.“

Das Stück setzt ein mit einem Ausdruck, der keine Zweideutigkeiten duldet: „Mordre!“ (Wobei in diesem Fall mit dem zur Abschwächung eingefügten „r“ für zartbesaitete Gemüter ein winziger Kompromiß gemacht wurde.) Vater Ubu, Dragonerhauptmann König Venceslavs von Polen, wird von Mutter Ubu zu einer Konspiration angestiftet. Der König wird im Handstreich ermordet, seine Familie in die Flucht geschlagen, der Thron usurpiert. Nie zuvor hat jemand so gründlich tabula rasa gemacht: Nun kann endlich Vater Ubu den Staat nach seinem Gutdünken leiten und nach Herzenslust aufräumen. Ob Adlige oder Magistratsherren, alle, die ihm nicht passen, werden kurzerhand in die Falltür geworfen. Was, ihr widersetzt euch der Veränderung? In die Klappe mit euch! Ubus Staats- und Finanzreform ist radikal, seine Steuererhebungen sind unmenschlich. Aber

er geht doch etwas zu weit damit. Die Vergeltung ballt sich zusammen. Noch lebt Bougrelas, der Sohn des Königs, und bereitet mit seinen Partisanen den Gegenschlag vor; der düpierte Hauptmann Bordure eilt ihm mit einer Armee des Zaren Alexis zu Hilfe. Es kommt zum Treffen der feindlichen Heere und zur schmachlichen Niederlage Ubus. Dank seiner tapferen Rüpel kann er sich noch einmal befreien und mit Mutter Ubu und dem Gefolge entkommen.

Das wird in einer Sprache vorgetragen, die aus dem Füllhorn eines Rabelais schöpft: aggressiv, direkt, voll deftiger Metaphorik, die dem Koloß Ubu Rechnung trägt, der aus seinem Herzen keine Mördergrube macht: „Nachtmahr, Unglücksrabe, Eule mit Gamaschen! Sieh zu, wie du zurecht kommst, mein Freund. Ich bete gerade. Jeder wird gefressen, wenn er an die Reihe kommt.“

Novalis notiert in seinen Fragmenten: „Recht grobe und gemeine Prosa ist noch wenig da“ und weiter „das Marionettentheater ist das eigentlich komische Theater“. Hier haben wir beides zusammen. Die Vorzüge, die ein solches Theater bietet, wurden schon von einem Dramatiker wie Grabbe erkannt, aber erst von Jarry vollends realisiert. Es ging ihm darum, ein Theater nicht der Charaktere, sondern der Typen zu schaffen. Das bedeutete Abkehr vom klassischen Dramenraum, Verzicht auf realistische Illusion und dramatische Logik zugunsten einer desillusionierenden Symbolik. In dieser Konzeption wird die neue dramatische Form antizipiert, das abstrakte Theater, das für den Dramenstil des 20. Jahrhunderts, von den expressionistischen Dramatikern bis zu Wilder und Ionesco, bestimmend ist. Synchron mit anderen Phänomenen vollzieht sich auch hier unmerklich eine west-östliche Annäherung: nämlich zu den japanischen No-Spielen.

In Deutschland war Alfred Jarry bis jetzt fast unbekannt. Die Aufführung seines *Ubu Roi* erfolgte erstmals 1959 in den Münchner Kammerspielen, und kürzlich widmete ihm die Zeitschrift „Akzente“ ein



Symposion. Nun bringt der Arche Verlag in der Sammlung „Horizont“ in der ausgezeichneten Übersetzung von Marlis und Paul Pörtner und mit Zeichnungen von Picasso, Miro u. a. sein Drama heraus. Der erste Schritt zu einer Entdeckung Jarrys ist getan, der noch manche Überraschungen für uns bereithält.

Wolftratshausen

Cyrus Atabay

## DIALOG MIT HELLAS

Gerhard Nebel: Homer. *Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1959. 353 Seiten. 22,50 DM*

Helmuth Thielicke hat das neue Werk Gerhard Nebels unlängst zu seinen stärksten Eindrücken des letzten Jahres gezählt. Weiß man, daß der Autor zwei Jahre, von einer rätselhaften Krankheit an den Rand des Grabes gebracht, auf dem Lager aushalten mußte, läßt sich diese Leistung außerdem als ein nicht geringer Triumph des Geistes über leibliche Hinfälligkeiten ansprechen. Daß Nebel gut schreibt und seinen einstigen Meister Ernst Jünger darin erreicht, wenn nicht übertroffen hat, ist schon aus seinen Reisebüchern deutlich geworden. *Weltangst und Götterzorn, Das Ereignis des Schönen und Die Not der Götter*, die theoretischen Schriften zum antiken und germanischen Mythos – Nebel selbst spricht von einer „Mythischen Poetik“ – haben bestätigt, daß ihn diese Fähigkeit aber auch in unsinnlicheren Themenbereichen nicht verläßt, daß sie vielmehr als Glück wie als Grenze in die Struktur seines Geistes eingelassen ist.

Das neue Buch über Homer – ja, seit wann hat es eigentlich jemanden gegeben, der so geradezu und rundum diesem unendlichen Thema zu Leibe gerückt wäre? Als graduierter Altphilologe zwar, aber doch ohne besondere wissenschaftliche Legitimation. Man fühlt sich in die Zeiten von Renaissance oder Klassizismus versetzt, zu Winckelmann, Goethe, Friedrich August Wolff, auch wenn vorsichtige Leute zögern mögen, so hochliegende Parallelen anzusetzen. Genug, daß es diesem Buch gelungen ist, eine

„unmethodische“, allein vom eignen Verstehensinstinkt gesteuerte Homerexegese zu einem überaus spannenden Leseerlebnis und darüber hinaus zu einem Akt ganz „unmittelbar“ erscheinender Begegnung von antikem und modernem Geist werden zu lassen.

Die Prämissen und Hypothesen des Werkes sind rasch angegeben: Nebel gesellt sich der vorherrschenden Auffassung zu, zwei Verfasser der beiden homerischen Epen anzunehmen, Homer selbst für die Ilias und einen „Deuteroheromer“ für die Odyssee. Weder Homer noch gar Deuteroheromer sind aber für ihn der Gipfel und die Summe griechischen Geistes. Homer gilt ihm vielmehr als der schon nahe am Rand des antiken Nihilismus siedelnde „Theologe der Moira“, als der große Götterzerstörer und Entmythologisierung, während sich derselbe Prozeß in Deuteroheromer, dem Verfasser der Odyssee, fortsetzt, zugleich aber doch zu einer „Theologie der Dike“, einem den Rechts-, Schuld- und Vergeltungsgedanken wieder aufgreifenden Verständnis des Daseins zurückbiegt. Neben und teils über Homer steht für Nebel Hesiod in ungebrochener Frömmigkeit, während in Pindar und den beiden großen Tragikern die homerische Gottesauffassung vollends außer Kraft gesetzt wird.

Solche Grundsatzörterungen sind darüber hinaus in einen noch weiteren heilsgeschichtlichen Rahmen gestellt, der auch das Alte wie das Neue Testament einbezieht, ja Israel als archimedischen Punkt der Interpretation postuliert. Wenn Nebel mit seinem Griechentum einem Humanismus zugehört, dann also nur dem „realen Humanismus“ im Sinne Weinstocks, der eine essentielle Schuldbeziehung des Menschen voraussetzt und im tragischen Zeitalter des griechischen Denkens und Dichtens gültig gewesen sein soll. Er ist sicherlich die einzige Variante von Humanismus, die heute noch eine Chance fruchtbaren Fortlebens besitzt.

Ob man nun aber die allgemeinen Positionen des Verfassers teilt oder nicht, das Werk über Homer lebt noch heißer als in solchen

letzten Fragen von Glaube oder Ideologie in seinem Detail, das, einem olympischen Frühling gleich, überall am Weg der Darstellung aufblüht. Ob Achill, Patroklos, Odysseus, Ajax, Thersites oder andere Personen des Epos in der Deutung zu sinn-schweren Gestalten des Verstehens werden oder ob Probleme erörtert werden, theologische, philosophische, mythologische, anthropologische; die Suggestivität, der Elan, der Hoch- und Tiefsinn dieser Diskurse und Exkurse tragen wie mit Vogelflug über alle Abgründe der Zeiten und ihrer Verfremdung hinweg. Man „glaubt“, was man liest, und würde das meiste sogar weiter für glaubwürdig halten, auch wenn Philologie und Religionsgeschichte gegen manche Kühnheit und abkürzende Spekulation dieser Homerauslegung und dieses Griechenbildes ihr Veto einlegen sollten. Daß es hier nur am Rande um Wissenschaft geht, ver-rät schon die Struktur des aus einer lang gereihten Folge von Kapiteln von oft nur wenigen Seiten aufgebauten Werkes. Es liegt ihm eine im weitesten Sinne existenz-philosophische, keine philologische Konzeption und Architektonik zugrunde. Aber wer sagt, daß Homer nur noch ein Thema der Philologen wäre? Wer wollte die ewige homerische Frage auf diese gewissenhaft-gewissenlose Weise zu Grabe tragen? Hier aufzuschrecken und „Ärgernis“ zu machen, ist nicht das letzte Verdienst Nebels und seiner nun schon zum vierten Band ge-diehenen Mythosinterpretationen. Sein *Homer* ist wiederum ein Buch mehr fürs Leben als für das altphilologische Seminar und entfaltet Vitalisierungskräfte, die nicht rasch auszuschöpfen sind.

Berlin

Joachim Günther

## GESCHICHTE DER PIRATEN

Hans Leip: Bordbuch des Satans. Eine Chronik der Freibeuterei vom Altertum bis zur Gegenwart. *Paul List Verlag, München 1959. 630 Seiten. 24.80 DM*

„Wer hätte das den Deutschen zugetraut!“, sagte Knut Hamsun von Hans Leips 1923

erschienenem Roman *Der Pfuhl* – und Thomas Mann nannte Leips zwei Jahre später publizierten Roman (der bereits die Piraten-Thematik meistert) *Godekes Knecht* einen „brutalen Stoff, von Zartheit durchleuchtet ... Ich zögerte nicht, unter den mir vorgelegten Einsendungen der Kölnischen Zeitung diesem ungewöhnlichen Seeräuberbericht ‚Godekes Knecht‘ wegen seiner Einmaligkeit, es wäre eigentlich zu sagen: Unwiederholbarkeit, das Primat zu geben.“ Nun hat Leip in seiner Chronik der Freibeuterei das Thema dennoch wiederholt, wenn auch nicht auf Störtebecker und Godeke Michels, die „Vitalienbrüder“, beschränkt, sondern – ohne irgendwo die Romanform zu wählen – den Bogen des Historikers von Salomo, Dionysos, Plato und Alexander bis zur Gegenwart spannend. Die Fülle der historischen Berichte, die das Buch – dem jahrelanges gründliches Quellenstudium voranging – seinen Lesern darbietet, läßt sich in einer Besprechung nicht fassen. Hans Leip, der vor 44 Jahren in der Berliner Garde-Füsiliers-Kaserne den Text zur „Lili Marleen“ schrieb – nicht ahnend, daß diese Strophen im zweiten Weltkrieg kein Volks-, nein ein Völkerlied würden –, bietet mit seiner Freibeuter-Chronik nicht nur ein gewaltiges Kapitel Menschheitsgeschichte, sondern ein nicht minder wesentliches Kapitel Vergangenheit und Gegenwartskritik. Ihm, dem Dichter – obwohl er auch als Historiker des Golfstroms (*Der große Fluß im Meer*, 1954) und als Biograph Albert Ballins (*Des Kaisers Reeder*) hinreichend legitimiert ist –, steht es an, auch die Dichter einzubeziehen in sein Piraten-Buch: Goethe, dem ein ganzes Kapitel gewidmet ist, Pastor Rist, der Verfasser des Chorals „O Ewigkeit, du Donnerwort“, Chamisso und Bürger kommen, jeder auf seine Weise zusammenhangsgetreu, ebenso vor wie die Droste mit „Batavia 510“ und Joseph Conrad, „der als Ukrainer fühlte, als Franzose dachte und als Engländer schrieb“. „Auch Zola, auch See-offizier und Indianerromantiker Cooper, auch der Hamburger Weltreisende Ger-

stärker haben piratistische Figuren auf die Beine gestellt, und die Literatur dieses Themas ist bis heute unverwüstlich. Sie ist die Hintertür bürgerlicher Hemmung und die Zuflucht abenteuerlicher Seelen“, heißt es am Schluß des Kapitels „Seemannsgarn und Dichtung“ – übrigens eines nur kurzen Kapitels unter den 165 übrigen Kapiteln. Man kann aus Leip's gründlichem Werk – das, obwohl der Stoff abenteuerlich genug ist, keinesfalls als „Abenteuerbuch“ gemeint ist oder gelten darf – sehr viel lernen und ein enormes, gerecht dargestelltes Wissen von sonst meistens verborgenen geschichtlichen Zusammenhängen sammeln. Wem schon ist es bekannt, daß Plato, auf einen weisen Rat hin, gegen die freibeuterische Finanzpolitik des Syrakusers Dionysos, durch Schicksalsfügung dem Dasein des Galeerensklaven mit knapper Not entging? Wer weiß etwas vom Heimgesuchtsein des Lord Nelson durch Epilepsie und von dessen Piratentum, ehe er zu „jenen Untaten zur See und zu Lande, die sich mit Regierungsaufträgen entschuldigen“, gelangte?

Das sind nur zwei Beispiele. Das Erregende des voluminösen Berichts reicht bis in unsere Tage, aus denen – wie aus der Zeit lange zuvor – uns auch weibliche Piraten deutlich gemacht werden, etwa aus den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts die Chinesin Lai Choi San, die sich wie ein Soldat kleidete und sehr einfach lebte, ihre Gefangenen gegen ein Lösegeld freigab oder ihnen, wenn dieses nach der zweiten Mahnung nicht gezahlt wurde, einen Finger oder ein Ohr abschneiden ließ und es an die Verwandten sandte. Nützte auch dies nichts, wurden die Gefangenen erstochen. Von 1958 berichtet Leip noch ein Piratenstück, das sich auf den Galapagos-Inseln abspielte, auf deren größter Insel Albemarle deportierte Verurteilte Ekuadors leben. Von dort brach ein jugendlicher Gangster, „El Partisan“, mit 21 Mann aus, bemächtigte sich zweier Fischerboote am Strand und gelangte mit ihnen nach der menschenleeren Insel San Salvador. Von dieser Insel aus sahen die fast schon verdursteten Ausbre-

cher eine amerikanische Luxusjacht, die sie von ihren Fischerbooten enterten. Sie kletterten an der Ankerkette empor, übernahmen das Schiff und taten sich an dessen Vorräten bis zum Exzeß gütlich; lediglich die Alkoholvorräte ließ „El Partisan“ über Bord gehen. Der Besitzer der Jacht brachte die Piraten ans Ufer Ekuadors, wo sie, ehe sie an Land gingen, ihn, die legitime Besatzung und den Präsidenten Eisenhower mit Hochrufen bedachten. An Land verirrt sich jedoch im Dschungel und waren froh, von Polizei und Militär aufgespürt und nach Albemarle zurückgebracht zu werden.

Echte Piraterie ist bis zum heutigen Tage nur noch im Fernen Osten möglich, teilt Leip zum Schluß seines Buches mit, denn sie bedarf der Drahtzieher und Nutznießer, die – wie einst um den Atlantik herum – an Land den soliden Firmenchef mimen; und außerdem bedarf sie der Schlupfwinkel, die auch dort rarer und rarer werden. Die Absatzmärkte rings um die Meere „liegen den Argusaugen der Behörden und den noch schärferen der Reporter überall offen“, abgesehen vielleicht vom Mädchenhandel, hinsichtlich dessen Leip für 1957 allein aus Frankreich 25 000 Opfer angibt, die nach Südamerika und in die Freudenhäuser von Port Said, Bombay und Singapur – oft guten Glaubens, als Serviererinnen oder Tingeltangel-Artistinnen – verfrachtet wurden. Das Buch schließt mit einem Blick auf den Krieg: „Trotz aller rasselnden Anmaßung jedoch hängt – ungeachtet des Scheinwerfers auf die eigenen Helden und des Dreckkübels nebst Scheiterhaufen für die Feinde – am Soldatischen zu Land und Wasser immer der Geruch der Schlachtbank, der gedrillten Metzerei, des kindisch unsinnigen Kaputtmachens und des armen Luders, das sich für die Ziele ausgenutzt findet, die trotz aller Propagandareden selten der Allgemeinheit oder auf die Dauer überhaupt jemandem zugute kommen. Wirtschaftliche Ausgleich? Durch Krieg? Mag sein. Der Masse ist es um die sozialen Ausgleich zu tun. Darum ist ihr der Freibeuter stets sympathischer



als der Kommiß.“ Vom Kapitän Rogge, der 22 Handelsschiffe zur Strecke brachte, von denen drei deutschbesetzte Häfen erreichten, stammt der Ausspruch, den Leip zitiert: „Es ist ein teuflisches Handwerk und ein erbärmliches dazu.“ Da er ein anständiger Krieger war, wurde er zum Admiral der Vereinten Nationen befördert. „Die Weltöffentlichkeit nahm diese Ehrung eines amtlichen Großvernichters zumeist sympathisierend auf. Mit mehr Sympathie als etwa die Berufung General Speidels in die Nato. Denn etwas Unwägbares in diesem Unterschied ist nicht zu übersehen. Die uralte Beziehung des Menschen zum Urelement des Daseins, zum Meer. Sie offenbart sich selbst im Marine-Freibeuter unmittelbarer als im Landräuber oder Soldaten; sie wirkt wie eine Entfesselung, wie eine geheime Heimkehr.“

So ist denn auch dieses letzte Buch von Hans Leip wieder wie die Mehrzahl seiner früheren ein Bekenntnis zum Meer. „Gottes Freunde und aller Welt Feind“, hieß eine Devise der „Vitalienbrüder“. Leip ist sowohl Gottes als auch der Welt Freund. Aus dem vielen Inhumanen, von dem sein Werk berichtet, strahlt seine Humanitas auf, weise, fromm und besorgt um Gottes Menschheit.

München

Herbert Fritsche

## UM WILHELM II.

„Regierte der Kaiser?“ Kriegstagebücher, Aufzeichnungen und Briefe des Chefs des Marinekabinetts Admiral Georg Alexander von Müller. 1914-18. Mit einem Vorwort von Sven v. Müller, herausgegeben von Walter Görlitz. *Musterschmidt-Verlag, Göttingen* 1959. 455 Seiten, 14 Abbildungen. 24.60 DM

Der Titel, unter dem diese Aufzeichnungen des letzten Chefs des kaiserlichen Marinekabinetts dem Publikum vorgelegt werden, nimmt eine Frage vorweg, welche eigentlich dem Leser nach der Lektüre vorbehalten

bleiben sollte. Denn es lag nicht in der Absicht des Verfassers, diese Frage aufzuwerfen, geschweige denn, sie zum einheitlichen Prinzip seines Tagebuchs zu machen. Vielmehr liegen Wesen und Wert dieser Aufzeichnungen gerade darin, daß sie ohne vorgesetzten Zweck außer dem der Selbstrechenschaft als unmittelbare Impressionen und Urteile niedergeschrieben sind, welche aus dem zugleich übergeordneten und einschränkenden Blickwinkel einer privilegierten Position und einseitigen Laufbahn stammen. Dieser Blickwinkel ist der eines Mannes, der den größten Teil seines amtlichen Lebens im persönlichen Dienst und in der Bearbeitung personaler Angelegenheiten zugebracht hat. Schon 1891 – 20 Jahre nach seinem Eintritt in die neue kaiserliche Marine – wird er Personaldezernent im Oberkommando der Marine, 1895 persönlicher Adjutant des Prinzen Heinrich, 1900 Abteilungsvorstand im Marinekabinett, 1904 diensttuender Flügeladjutant des Kaisers und 1908 Chef des Marinekabinetts, was er bis zum Ende dieser Institution am 29. 10. 1918 bleibt. Das Marinekabinett war eine Immediatstelle, eine dem Kaiser unmittelbar unterstellte Behörde, die alle persönlichen Angelegenheiten der Marineoffiziere bearbeitete.

Bedeutung und Einflußmöglichkeiten einer solchen Stellung verstehen sich von selbst und sind im Kriege kaum zu überschätzen. (Dem Verfasser unterlaufen einige Namensversehen. Der Marine-Attaché in Konstantinopel hieß Humann, nicht Hamann. Er war der Sohn des Archäologen und Entdeckers des Pergamon-Altars. Der letzte Kriegsminister hieß Scheuch, nicht Schenck, was der Herausgeber richtigstellt. Auf einer Fotografie wird aus dem Leibarzt des Kaisers Dr. v. Niedner ein Kommandeur der Leibgarderie!) Ebenso selbstverständlich ist, daß der Inhaber eines Amtes, welcher das persönliche Schicksal vieler Menschen in der Hand hält, stärkster Kritik, Angriffen und Verdächtigungen ausgesetzt ist. Der Admiral v. Müller ist davon weit über das unvermeidliche Maß

hinaus betroffen worden. Im Kriege hieß er bei der Armee der Rasputin des Kaisers, und im Frieden gaben ihm die Gäste der kaiserlichen Nordlandreisen den Spitznamen Cassius. Kein vernünftiger Mensch wird auf solche dem Kasino- oder Messerjargon entstammenden Benennungen ein Werturteil bauen. In der Erscheinung Müllers fehlt selbstverständlich jede Analogie zu dem russischen Wundertäter und Abenteurer wie zu dem geschichtlichen Cäsarmörder oder dem Shakespeareschen Cassius, dessen hohler Blick Cäsar so verdächtig ist.

Doch drücken sich in diesen böartigen Namen, wenn auch auf eine durchaus schiefe Weise, ein Unbehagen und Mißtrauen aus, das man offenbar in weiten Kreisen beim Anblick des Wirkens dieses Mannes empfand. Gab es dafür ernsthafte und tiefere Gründe? Wer jahrzehntelang in einem persönlichen Abhängigkeitsverhältnis steht und ausschließlich mit personalen Angelegenheiten umgeht, der denkt schließlich, wenn er nicht ein sehr überlegener Kopf ist, nur noch in Personen. Wie ein Fürst Geschichte als dynastische Familiengeschichte betrachtet, so sieht der professionelle Personalbearbeiter Geschichte als Stellenbesetzung. Es ist das Charakteristikum dieser Aufzeichnungen, daß sie die großen Angelegenheiten an den begrenzten, höchst menschlichen Eigenschaften der jeweils agierenden Personen ablesen. Die Ereignisse selbst weichen zurück, und die in ihren Abläufen treibenden persönlichen Konflikte aus Eifersucht, Ehrgeiz und Gekränktheit, die Streitigkeiten der Ressorts treten ins Rampenlicht. Die Kulisse wird zur Bühne des Großen Hauptquartiers.

Das Große Hauptquartier war institutionell die Stelle, an der der Monarch als höchste und entscheidende Instanz das Zusammenwirken von politischer und militärischer Führung sichern sollte. Der Kaiser entzog sich diesem Amt und dieser Aufgabe. Und eine debile politische Leitung verzichtete auf ihren Führungsanspruch, den Clausewitz ihr klassisch definiert hat, und unter-

warf sich immer wieder den stärkeren Energien der militärischen Führung.

Müller führt das Versagen des Kaisers auf dessen überschwellige Lebensauffassung und schillernde Lebensgewohnheiten im Kriege zurück. Er reiht einen Einzelzug des kaiserlichen Verhaltens an den andern, fügt ein Steinchen an das andere. Was so entsteht, ist gewiß keine effigies des Kaisers. Der Admiral wagt sich – in richtiger Erkenntnis der eigenen Begrenzung – auch gar nicht an den schwierigen Versuch, einen so komplexen und widersprüchlichen Menschen vor uns hinzustellen. Diese Aufzeichnungen bringen daher aufs Ganze gesehen über die Rolle des Kaisers im Kriege kaum etwas Neues, aber in ihren Einzelheiten sind sie bestürzend.

Es war ja nicht so, wie Müller und seinen Kollegen vom Militär- und Zivilkabinett besonders gerne vorgeworfen wurde, daß das Gefolge um den Kaiser eine „chinesische Mauer“ gezogen hatte, sondern der Kaiser selbst schloß sich gegen eine Berührung mit der Realität ab. Er wollte weiter in der fingierten Welt leben, in der er gelebt hatte: mit dem gleichen Aufwand, dem gleichen Hoftroß, mit der gleichen Unrast des Reisens, mit der gleichen Abneigung gegen systematisches Arbeiten, mit den gleichen forschen und falschen Heldenreden, mit den gleichen Zerstreuungen, den gleichen Hirschjagden, nach denen er mitten im Kriege in Hofjagduniform mit dem *Pour le mérite* erscheinen konnte. Er übte die Macht selber, die er als Berufener ausüben sollte, nicht aus, sondern er posierte sie nur in ihrem Spiegelbilde. Brachen dann in diese Illusions-sphäre die Nachrichten aus der realen Welt ein, dann wurde er unsicher, wankend und schwankend. Dann äußerte sich das Zweideutige seiner Existenz, je nachdem als Verzweiflung oder Übermut, als Klage über seine Ausschaltung oder als Prahlerei über Erfolge, von denen er sich einredete, daß sie durch seine Befehle errungen wären. Noch im Winter 1918 bescheinigt Müller ihm „Ausbrüche von Cäsarenwahn“, sobald die Dinge leidlich gut zu stehen scheinen.

Es ist ein geisterhaftes, erschreckendes Mosaik, das der letzte Chef des Marinekabinetts aus Einzelzügen zusammengesetzt hat. Aber vor lauter Einzelzügen verliert sich das Individuum, das Unteilbare. Die Aufzeichnungen sind ein Fragment, dessen Stücke gewiß die krasse Wahrheit aussagen. Aber zu einem biographischen Ganzen fehlt ihnen das Komplement der menschlichen Züge und Umstände des Kaisers. Wir spüren in diesen Erinnerungen nirgends den ganzen Menschen mit dem heimlichen Selbstvorwurf des eignen Ungnügens, der durch Posaunenstöße nicht auf die Dauer zu betäuben ist, mit dem Unterbewußtsein, im Inkonsistenten und Trügerischen zu existieren, und mit der demütigen Einsicht in einen Verfall seiner kaiserlichen Macht und seines persönlichen Ansehens, den er nicht aufhalten kann. Man legt mit einigem Unbehagen das Zeugnis eines Mannes aus der Hand, welcher 14 Jahre im persönlichsten Dienst, in der nächsten Umgebung und im engsten Vertrauen des Kaisers gestanden und offenbar kein Verhältnis zu dessen eigenstem Selbst gehabt hat.

Was aber die Frage im Titel angeht, die aus den Aufzeichnungen nur mittelbar sich herauslesen läßt, so hat Goethe sie einst so gestellt und beantwortet:

„Warum denn wie mit einem Besen

Wird so ein König hinausgekehrt?

Wären's Könige gewesen,

Sie ständen noch alle unversehrt.“

Lübeck

Gustav Hillard

## ARTIST UND GAUKLER

Wilhelm Boeck: hap grieshaber. Holzschnitte. *Verlag Günther Neske, Pfullingen* 1959. 278 Seiten. 38.— DM

Wer sich mit den Holzschnitten Hap Grieshabers beschäftigt, muß früher oder später bei diesem Künstler auch auf seine private Erscheinung stoßen, mit ihren verborgenen, aber heftigen Spannungen in Berührung

kommen, die ihren Ursprung in der Persönlichkeit Grieshabers selbst und in dem ihn bedrohenden Verlauf der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung haben. Die Frage, bei welchem wegbestimmenden Künstler unserer Epoche solche Berührung denn auszuüben vermöchte und ob sie für die Beurteilung seines Werkes relevant sein kann, mag hier zu Recht gestellt werden. Neben der rücksichtslosen Beharrlichkeit des Weges, auf dem Pinsel und Leinwand schon vom Akademieschüler bald ignoriert und nur Holz, Messer und Farbe zum Arbeitsmaterial werden, ist das soziale Ethos, die Beteiligung des Menschlichen beim Arbeitsprozeß gerade in Grieshabers Fall von besonderer Bedeutung. Mit Recht weist auch Wilhelm Boeck in seiner breiten Werkinterpretation wiederholt auf diese Seite hin. Bei allem im Umgang kaum verborgenen Egoismus, soweit er in seiner bauerlichen Vitalität und Ambition als Künstler begründet ist, verachtet er die eitle Geste einsamer Genies vor dem Reichtum ihrer Bilder. Vielmehr ist er in aller Strenge des Wortes und mit allen, oft gefährlichen Konsequenzen Artist, dem er (im Bewußtsein des prophylaktischen Ausgleichs) gern und faunisch lachend den Gaukler beigesellt. Grieshaber ist mit dem Mut begabt, den Weg zu seinem Ausdruck allein zu suchen, ohne Rücksicht auf vielbewunderte Formexperimente der gegenstandsfeindlichen Brüder oder auch auf Tuchföhlung mit Gefährten einer gemeinsamen Richtung. Doch lebt er in seinem schwäbischen retiro, das er nach dem Ende des braunen Terrors auf der Achalm bezog, nie als Einsamer, sondern er polemisiert mit den Freunden und läßt ihren Kraftstrom mit dem eigenen zusammenfließen. Er weiß, daß die Ausgangsbasis (da, wo in der Arbeit mit dem Nullpunkt erst die unverwechselbare eigene Sprache entdeckt wird) in dieser Zeit nur Unsicherheit sein kann. Er weiß, daß es heute schwer ist, wiederzufinden, was nur eben mit Heimat bezeichnet werden kann, weil die Leistung meist nur aus der Heimatlosigkeit hervorgeht. Die motivische Entwicklung in seinem Werk



zeigt etwas sehr Charakteristisches: Das Bild des Menschen hat er selbst in seiner äußersten Verzerrung nie verloren. Er folgte bis heute seiner Devise „malgré tout“. Ein „Abstrakter“ konnte er deshalb nicht werden, weil es ihm zunächst jenseits aller Ästhetik mit der Rettung des Menschenantlitzes bitter ernst war. Trotz allem, was um ihn zertrümmert wurde und der von ihm selbst formulierten Erkenntnis: „Die Gleichförmigkeit unserer modernen Zivilisation läßt Eigenheiten einer Landschaft, ja selbst eines ganzen Landes wenig Raum.“ Die rauhe „weltenferne“ Achalm auf den ersten Holzschnitten und ihre harten Konturen um die stets einsam-statuarischen Gruppen von Mensch, Pflanze und Tier findet man, wenn auch nur als Spur, bis in die letzten Arbeiten. Aber der enge Lebensraum um sie ist nun erweitert zum offenen Kampfplatz unserer Welt und wird von ihrem Pulsschlag bestimmt. Jede Starre hat sich damit aufgelöst in eine zunehmende désinvolture. Grieshaber ist konsequent ins große Format gegangen, mit seinen Möglichkeiten, wie er sagt, „die Graphik aus dem ‚Mappenwerk‘ zu lösen ... Die Holzschnitte sind jetzt farbiger, komplizierter verwoben, ich glaube, auch etwas mehr von der Spannung in die lyrische Form gebracht zu haben ...“ Das aggressive Schwarz der Linien und Formen, das früher zum weißen Pendant der leeren Fläche den spannungsreichen Kontrast schuf, begründet jetzt häufig noch die Struktur des Bildes, wird aber mehr und mehr von Grün, Rot, Blau, Blauviolett in ihren vielen Abwandlungen abgelöst. Die große Liebe zu Chagall bricht hier, wie früher schon einmal, von neuem durch. Grieshaber erreicht heute

eine Leuchtkraft und Heiterkeit der Farbe, wie sie, im deutschen Holzschnitt zumindest, ohne Beispiel ist. Eros begegnet in dieser gewandelten, doch noch immer spannungsreichen Welt den Farben, Klängen und Rhythmen der modernen Zivilisation, ihrer Angst und ihrer inselhaft-glücklichen Extase, manchmal auf dem Boden eines neuen erträumten Eden jenseits der Sünde. Ein Jazztrompeter sitzt mit seinem Kontrabassisten schwarz in einem üppigen Wald herbstlicher Blumen. Ein Doppelbild, das Spannungen zwischen Linien und Flächen auf die Spitze treibt, zeigt im Gegensatz dazu ein geschiedenes Paar und zugleich die größere Expressivität der großen Fläche. Bemerkenswert seine Entschlossenheit, von der Menschen- und Naturdarstellung nicht abzuweichen. Jedoch geschieht es mit dem Mittel äußerster Abstraktion, die oft brutale, aus schmerzlicher Grundstimmung geborene Schnitte in die Holzplatte erkennen läßt, aber ausgeglichen wird in einer neuen Schmiegsamkeit der Linie, die zurückführt zu den ergreifenden Blättern der dreißiger und vierziger Jahre.

Das so mächtig angewachsene Werk Grieshabers hat heute eine souveräne Höhe erreicht, und seine Bedeutung für die moderne Kunst in Deutschland, für den Farbholzschnitt insbesondere, findet ihre gerechte Würdigung in der kenntnisreichen Monographie Wilhelm Boecks und seiner präzisen-nuancenreichen Interpretation. Der Verleger Günther Neske und ein Team von Druckern haben mit Phantasie erstklassige Arbeit geleistet, wohlberaten vom Typographen Grieshaber.

Baden-Baden

Walter Rosengarten

## WARUM WIR KEINE DRAMATIKER HABEN

Über Flauten auf unseren verschiedenen künstlerischen Gewässern wird heute viel, oft zu früh, geunkelt, aber wirklich bedenklich scheint doch, je weiter die Zeit fortschreitet, das Fehlen eines jungen deutschen Dramas zu sein. Denn im Gegensatz zur englischen, amerikanischen, russischen und auch französischen Literatur ist die neuere deutsche keine Literatur des Romans. Die deutsche Klassik hat ihre bedeutsamsten Botschaften im Drama ausgedrückt, und seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat das deutsche Bildungsbürgertum das Theater zu dem Forum gemacht, auf dem das Schicksal des Menschen dargestellt und diskutiert wird. Deutschland ist das theaterdichteste und -freudigste Land der Welt: Keine kleine Stadt, in der nicht allabendlich ein öffentlich unterhaltenes Theater dem Bürger Probleme des menschlichen Lebens in leibhaftiger Mimesis vor Augen führt. Heute spielen die deutschen Theater löblicherweise die moderne Dramatik aus aller Welt, aber leider haben sie sehr wenige Stücke junger deutscher Dramatiker zu spielen. Ausnahmen sind im wesentlichen nur die deutschsprachigen Schweizer Dürrenmatt und Frisch, wir haben nicht unbedingt eine Blütezeit der deutschen Literatur, aber es sind nach dem Krieg doch einige Romane und Lyrikbände erschienen, die man ernsthaft diskutieren kann, kaum jedoch ein Drama außer etwa „Draußen vor der Tür“ des schon 1947 verstorbenen Wolfgang Borchert.

Was sind die Gründe? Wohl nicht nur die vielzitierte Psychologie, die die Vorstellung vom Menschen als einem agierenden Wesen zerstören möchte, und auch nicht die psychologischen Blockierungen des modernen Menschen, aus denen man durchaus, wie Beckett, Ionescu und Adamov beweisen, dramatische Stoffe gewinnen kann. Instinktsichere und starke drama-

tische Begabungen (letztes Beispiel: Brecht) kümmern sich meist gar nicht um subtile psychologische Einsichten und noch weniger um die letzten Erkenntnisse der Schul-Psychologie. Große Dramatiker sind mit einer Wald- und Wiesen-Psychologie ausgekommen, während die Ersatz-Dramatiker (Beispiel: Tennessee Williams) in psychologischen *case books* stöbern.

Ich möchte hier einen ganz einfachen Gedanken in die Diskussion über das moderne Drama bzw. sein Fehlen werfen, der vielleicht nicht alles erklärt, aber doch einen wichtigen Aspekt des Dilemmas beleuchtet: daß es nämlich zur elementaren Ausstattung eines Dramatikers gehört, eine gewisse unentbehrliche Dosis von *Meinung* zu haben: Meinung über die Natur des Menschen, seine Bestimmung und sein Schicksal. Das klingt sehr einfach, aber es schließt den Mut zu grundsätzlichen Entscheidungen ein: Ist der Mensch stark oder schwach, frei oder determiniert, gut, schlecht, oder beides? Sophokles glaubte, daß der Mensch stark sei, sogar angesichts eines noch stärkeren Fatums – „Nichts Gewaltigeres als der Mensch“ –, und die Sünde griechischer Helden, Hybris, ist ein Vergehen der Stärke; die deutsche Klassik hatte ein ideales Bild vom Menschen, sie glaubte, daß sich der gute Mensch auch dem Teufel gegenüber behauptet, und die schlechten Charaktere sind durch höfische Unnatur, durch politische Verstrickung oder durch einen Fehler der Natur, durch Mißgestalt, wie Franz Moor, verderbt. Brecht fand den Menschen „für dieses Leben nicht schlau genug“, für ihn ist der Mensch schwach, ein armes Luder; wenn er oben ist, trifft er die anderen, wenn er unten ist, wird er getreten. Beckett glaubt, daß es mit dem Menschen zu Ende geht, und dramatisiert diese Erkenntnis.

Vor einigen Monaten brachte die amerikanische literarische Zeitschrift „Partisan

Review“ ein Theaterheft heraus. Unter dem ironischen Titel „Love, Love, Love“ zerpfückt dort der Schriftsteller Gore Vidal das für den Broadwaykonsum geschriebene Stück, in dem alle Probleme, so wie es die Zuschauer sehen wollen, durch liebevolles Zueinanderfinden der beteiligten Personen gelöst werden. Vidal zieht mit scharfem Witz gegen „too much love“ zu Felde, er wünscht dem amerikanischen Drama weniger Liebe und mehr Schläge, Wahrheit anstatt „wishful thinking“. Ich möchte meinen, in Amerika wie in Deutschland hat auf verschiedene Weise der Zusammenbruch von Ideologien, die selber schon ein sehr unzulänglicher Ersatz für Meinung sind, zur Angst vor dem Urteil und Verlust von Meinung geführt.

Romane, vor allem in modernen nicht-realistischen Stilen, kann man schreiben, ohne sich grundsätzlich über den Menschen zu entscheiden; wenn man ihn jedoch als handelnde Gestalt auf die Bühne stellt, muß man urteilend über ihn Bescheid wissen. Scheu vor einem solchen Urteil scheint aber sowohl in der konsequent demokratischen amerikanischen Gesellschaft wie in der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu herrschen. In der ersten wagt man es höchstens, sich finanziell über den Mitmenschen zu erheben, nicht aber im Denken, im Urteilen; in der letzteren macht es die Erfahrung von der fatalen Verzahnung des Menschen mit dem Räderwerk des Staates schwer, sich über die Natur des Menschen klarzuwerden.

Drama ist aber Gericht über den Menschen, und gerade in Deutschland wird Schillers Diktum vom Theater als „moralischer Anstalt“ immer noch ernst genommen. Im Sinne Schillers ist der obszöne und blasphemische Jean Genet nicht nur ein echter Dramatiker, sondern auch ein echter, allerdings ‚schwarzer‘ Moralist: er verurteilt die Menschen mit dem Zorn eines puritanischen Verdammungspredigers. Der Mensch ist schlecht, und seine sogenannte Moral, wie die ihr entsprungenen Einrichtungen, Kirche, Justiz, Staat, Armee,

sind in Genets Augen nur Vorwände für die Befriedigung seiner gemeinen und sadistischen Lüste; die ganze Welt ist ein Bordell.

Es ist erstaunlich, daß in Deutschland nach Nationalsozialismus und Krieg kein Dramatiker auftrat, der uns zeigen wollte, daß der Mensch schlecht ist; vielleicht waren es die Beispiele des Widerstandes gegen Gewalt und Brutalität, die dies verhinderten. Aber gerade die Widerstands-Dramen, die geschrieben wurden, weisen wieder auf dasselbe Dilemma hin. Denn außer etwa Zuckmayers „Des Teufels General“ entgeht keines dieser Dramen ganz der Gefahr, in einen politischen Krimi nach dem alten Muster von Räuber und Prinzessin auszuarten. Die Spannung wird aus dem Verfolgungsmotiv gewonnen, und im übrigen sind die einen gut und verfolgt und die anderen böse und Verfolger. Die Personen dieser Stücke haben leicht etwas Marionettenhaftes; über die Natur des Menschen sagen sie wenig aus, sie zeigen noch nicht einmal, wie die einen so und die anderen anders geworden sind. So steht das deutsche Drama immer noch vor der schweren Aufgabe, eine Konzeption vom Menschen zu entwickeln, die den Taten und dem Geschehen der letzten fünfzig Jahre gerecht wird.

Berlin

Ursula Brumm

#### BIBLIOGRAPHIE AMERIKANISCHER UND ENGLISCHER ZEITSCHRIFTEN

In Amerika und England erfreut sich seit einiger Zeit, das Gespräch mit dem berühmten Mann der Feder großer Beliebtheit; in den Herbstheften von 1959 findet man deren gleich drei: mit Lawrence Durrell, mit François Mauriac und mit T. S. Eliot. Mehrere und ganz verschiedene Elemente der angelsächsisch-amerikanischen Tradition tragen zu dieser Vorliebe bei: die Überzeugung, daß sich jeder wichtige Mann der Öffentlichkeit und ihren Fragen stellen muß; der Wunsch zu wissen, wie



Dichtung, ganz pragmatisch-technisch, gemacht wird; und schließlich neuerdings auch ein guter Schuß literarischer Heldenverehrung – bei den Amerikanern hat die Idee des „cultural hero“ Eingang gefunden. Das Interview mit Eliot erscheint in der exil-amerikanischen „Paris Review“, Nummer 21, Frühling/Sommer 1959, die solche Interviews ganz regelmäßig pflegt. Eine Serie „The Art of Fiction“ liegt bereits abgeschlossen und in Buchform (auch in deutscher Übersetzung) vor, und enthält eine Reihe ausgezeichneten Interviews, die künftigen Kritikern und Biographen unentbehrlich sein werden. Mit T. S. Eliot eröffnet „Paris Review“ eine neue Serie, „The Art of Poetry“. Der Amerikaner Donald Hall, ein Dichter der jüngeren Generation (etwa vierzig) hat Eliot bei einem kurzen Aufenthalt in New York interviewt, wo er zwischen den Bahamas und London, auf der Rückreise von einem Erholungsaufenthalt, Station machte.

Leider ist es kein ergiebiges oder interessantes Interview geworden. Daß Eliots Antworten zum großen Teil flach, manchmal banal ausfallen, kann man ihm nur zur Hälfte ankreiden, denn der Befragter hat es sich und dem Dichter zu leicht gemacht. Hall beschränkt sich auf die Rolle Wagners, der nur einfach „statements“ aus dem Munde Faust-Eliots nach Hause tragen will; er fragt nur nach Auskünften, verlangt nie Stellungnahmen zu Ideen oder Problemen, verzichtet selber auf jede kritische Perspektive. Er fragt sogar vornehmlich nach Dingen und Entscheidungen, die Eliot längst irgendwo verlautbart hat, so daß sich zwar eine Übersicht und Bestätigung von bekannten, aber keine neuen Ansichten Eliots ergeben. So erfahren wir noch einmal, daß bestimmte griechische Tragödien Ausgangspunkte für Eliots Dramen sind, daß er Teile seiner Dichtung gleich in die Maschine schreibt, und warum er sich zu Anfang seiner Karriere, zusammen mit Pound, vom vers libre abkehrte. Alles in allem ein ungewohntes Schauspiel, in einem dieser „literary

quarterlies“ Amerikas, die herkunftsmäßig und der Intention nach progressiv, intellektuell und aggressiv sind, eine Vater-Gestalt wie die Eliots von der jüngeren Generation so ohne jeden Versuch des Aufmuckens, des Widerspruchs, ohne wenigstens ein bißchen kritisches Ringen voll und ganz akzeptiert zu sehen.

„Partisan Review“ allerdings bewahrt seine Freude an der geistigen Aggressivität. Das Herbstheft ist dem Gegenwartstheater und -drama gewidmet und bringt eine Reihe scharfsichtiger und -züngiger Essays. Robert Brustein („Notes on a suburban Theater“) zeigt, daß das kommerzielle Broadway-Theater genau das produziert, was seine neuen Konsumenten, das Ehepaar aus Suburbia, verlangt:

„Das Ehepaar aus Suburbia ist völlig verschieden von solchen Theaterbesuchern der dreißiger und vierziger Jahre wie dem müden Geschäftsmann, dem Tagungsteilnehmer, dem politischen Radikalen und dem Intellektuellen . . . Sie sind Sohn und Schwiegertochter des müden Geschäftsmannes und suchen weniger Wohlstand als gesellschaftlichen Status; sie haben eine bessere Erziehung, mehr Muße, mehr Luxus und Komfort. Hungrig nach Ersatz-Erfahrung, a-politisch, das Gehirn mit soziopsychologischen Klischees verkleistert, in theoretischer Lektüre versiert, weitgereist, fröhlich optimistisch und doch leicht verzweifelt, in sexuellen Dingen experimentierend, etwas gelangweilt und emotionell erschöpft, so sind sie nun auf der Suche nach kulturellen Abenteuern . . . Broadway bemüht sich heute um Zuschauer, die denen des sentimentalen Dramas des 18. Jahrhunderts darin ähneln, daß sie eine freundliche Spiegelung ihres eignen Lebens und ihrer eignen Ideen zu sehen wünschen. Trotz seiner Form verschreibt sich daher das Wesen des amerikanischen Dramas einem engen Realismus: der Zuschauer wird von der Darstellung ‚wirklicher menschlicher Situationen‘ in einen Trance-Zustand von Zufriedenheit

versetzt, und selbst Hiob und Hamlet werden auf Suburbia-Format zusammengezogen.“

„Kenyon Review“, Herbst 1959, läßt erkennen, in wie starkem Maße sich das geistige Leben Amerikas nach Europa und dort vor allem nach Frankreich hin orientiert. Kaum ein junger Dichter von Talent und kein angehender Gelehrter, der nicht irgendwann einmal ein Fulbright-, ein Ford-, ein Guggenheim-Stipendium nach Paris, Rom oder London erhalte (nur wenige von denen, die es sich auswählen können, wählen Deutschland). Die Erlebnisse und Ergebnisse schlagen sich in Gedichten, Geschichten und Essays nieder. Paul Goodman nennt seine Erzählung „A Visit to Chartres“; der Literaturhistoriker Philip Stratford beschreibt „One Meeting with Mauriac“, und Paul West, ebenfalls Hochschullehrer, schreibt über „Malraux's Genteel Humanism“ und entdeckt in Malraux' Kunstphilosophie Ähnlichkeiten mit den Ideen Walter Paters. – In einem Essay („British Decency“) versucht Martin Green das Gemeinsam-Britische in so verschiedenen Persönlichkeiten wie F. R. Leavis, George Orwell, D. H. Lawrence und Kingsley Amis herauszustellen.

In „Hudson Review“, Herbst 1959, vergleicht Roy Harvey Pearce – „Toward an American Epic“ – drei recht verschiedene, aber alle in einem tieferen Sinne „nationale“ Dichtungen Amerikas: Joel Barlows „Columbiad“ von 1807, Whitmans „Song of Myself“ und Ezra Pounds „Cantos“. – Ein anderer Vergleich, in George P. Elliots „Getting away from the Chickens“ ist weniger ernst gemeint; hier wird Henry James' „Princess Casamassima“ mit Burroughs Tarzan verglichen: dieser Beitrag gehört zu der Gattung der intellektuellen Burleske, die in Amerika und England im Gefolge der ernsthaften Gelehrsamkeit durchaus geduldet und sogar geschätzt wird.

„Sewanee Review“ hat seine Herbstnummer

dem Mitherausgeber, Dichter und Kritiker Allen Tate zum 60. Geburtstag gewidmet und läßt eine große Anzahl namhafter Gratulanten mit Widmungsbeiträgen aufmarschieren.

Einige ebenso interessante wie ernst zu nehmende Beiträge bietet die Herbstnummer von „Virginia Quarterly: John William Ward – „Mill, Marx and modern Individualism“ – zeigt den in der angelsächsischen Welt leicht überschätzten Mill in kritischem Licht, und Lewis Mumford, „The Moral Challenge to Democracy“, legt klar, wo und auf welche Weise totalitäre Haltungen und Praktiken sich in unsere Welt einschleichen.

Die Herbst- und Winterhefte von „Encounter“ bringen eine ganze Menge gehobene Unterhaltung. Das Oktoberheft hält Nachlese der Feriensaison, an der sich acht Autoren, unter ihnen so witzige und scharfsichtige wie Nancy Mitford („The Tourist“) und Luigi Barzini („On the Isle of Capri“) beteiligen: „Turismo, Inquest on a Holiday Season.“ Im Novemberheft nimmt W. H. Audens „The Fallen City. Some Reflections on Shakespeare's „Henry IV““ den prominentesten Platz ein; das Dezemberheft bringt einen „Dialogue with Durrell“, dessen Partner Kenneth Young ist, und von Terence Prittie, dem Deutschland-Korrespondenten des (Manchester) Guardian, „Beastly to the Germans“: Betrachtungen zu dem Buch von H. G. Alexander („Zwischen Bonn und London“) und zu dem Problem der deutsch-britischen Mißverständnisse und Spannungen im allgemeinen. Beachtenswert scheint mir ferner ein Beitrag von Colin Wilson, Verfasser von „The Outsider“, unter dem Titel „The Writer and Publicity“ (im November). Wie die *Angry young Man* ist Wilson gebranntes Kind des Erfolges: zunächst von den Wogen eines Überraschungserfolges hochgetragen, von Zeitungen und Wochenblättern als Sensationsstoff ausgebeutet, wonach dann notwendigerweise bei Kritikern und Publi-

kum ein Überdruß entstehen muß, der sich als üble Laune und harte Kritik der nachfolgenden Werke des Erfolgskinds entläßt. In dieser publizistischen Ausbeutung, die ihnen zuerst einen beachtlichen finanziellen Nutzen brachte, ist – so sagt Wilson – ein „anti-success-mechanism“ am Werk,

der die vom Erfolg Hochgetragenen unvermeidlich in die Tiefe stürzt; Wilson, John Osborne und andere zornige junge Männer haben das zu spüren bekommen und können sich nun nur schwer von ihrem harten Fall erholen.

U. B.

## NOTIZEN

Die Übersetzung des Kapitels „Lukeria“ aus Michael Aleksandrowitschs Scholochows Roman „Neuland unterm Pflug“ stammt von Heinz Ischreyt, der in einem der nächsten Hefte eine Gesamtwürdigung des sowjetrussischen Erzählers, im besonderen seines bedeutendsten, in deutscher Ausgabe im Paul List Verlag erschienenen Romans „Der stille Don“ geben wird. Auch „Neuland unterm Pflug“ soll in absehbarer Zeit im Paul List Verlag, München, als westdeutsche Lizenzausgabe herauskommen.

GÜNTER BRUNO FUCHS, geboren 1928 in Berlin, veröffentlichte zuletzt die in Heft 66 der NDH besprochene Erzählung „Polizeistunde“ (Hanser Verlag, München). Gedichte von ihm erschienen u. a. in der Sammlung „Junge Lyrik 1958“.

OTTO HEINRICH VON DER GABLENTZ, geboren 1898, lehrt als o. Professor für Wissenschaft von der Politik an der Freien Universität Berlin. Veröffentlichungen u. a.: „Tragik des Preußentums“ 1948 (Hanfstaengl, München), Politische Parteien als Ausdruck politischer Kräfte“ 1952 (Gebr. Weiss Verlag, Berlin), Kants politische Philosophie und die Weltpolitik unserer Tage“ 1956 (Colloquium Verlag, Berlin), „Politische Gesittung“ 1959 (Westdeutscher Verlag, Opladen).

Der Lyriker und Epigrammatiker STANISLAW JERZY LEC wurde 1909 in Lemberg geboren. Er lebt in Warschau. Seine

Aphorismen wurden von Karl Dedecius ins Deutsche übertragen.

ALAIN, mit seinem bürgerlichen Namen Emile Auguste Chartier, lebte von 1868 bis 1951. Sein Werk, das einige Monate vor seinem Tod noch mit dem Grand Prix Nationale de Littérature ausgezeichnet wurde, umfaßt etwa vierzig Bände. Die hier abgedruckten Stücke entstammen der Sammlung seiner „Propos sur le bonheur“, von der eine größere Auswahl demnächst unter dem deutschen Titel „Die Pflicht, glücklich zu sein“ als Buch im Karl Rauch Verlag erscheinen wird. Die Übersetzung ist von Albrecht Fabri.

Von WILHELM LEHMANN, geboren 1882, veröffentlichten wir in Heft 50 der NDH neue Gedichte.

Professor Dr. SIEGFRIED BORRIS, geboren 1906 in Berlin, lehrt als Musikpädagoge und Musikhistoriker an der Berliner Hochschule für Musik. Er ist als Komponist und Musikschriftsteller hervorgetreten. Letzte Buchveröffentlichungen: „Einführung in die moderne Musik“ (1950) und „Einbruch des Primitiven in die Musik des Abendlandes“ (1952).

ENNO PATALAS, geboren 1929, lebt in München als Herausgeber und Redakteur der Monatszeitschrift „Filmkritik“. Er ist auch als Autor von Kurzfilmen tätig. In Heft 17 der NDH erschien sein Beitrag „Hollywoods ungekrönte Königin“.



**Herbert Read**

**Die Kunst der Kunstkritik**

und andere Essays zur Philosophie,  
Literatur und Kunst

*Aus dem Englischen übertragen von Herbert Schlüter*  
*ca. 368 Seiten. Leinen ca. 21.50 DM*

Vierzig Essays des weltbekannten englischen Autors - vierzig glänzend geschriebene Studien über Probleme der Dichtung und Malerei, der Architektur und Bildhauerei, der Philosophie und Literatur. Der Band enthält unter anderem folgende Arbeiten:

Ezra Pound

Henry Miller

Alexander Calder

Das Bild in der modernen Lyrik

Oskar Kokoschka

Die primitive Kunst und der moderne Mensch

Georg Lukács

Friedrich Nietzsche

Carl Gustav Jung

Walter Pater

Die Kunst der Kunstkritik

T. S. Eliot

Naum Gabo

Das Glaubensbekenntnis eines Kritikers

Herbert Read geht in etlichen Essays dieser Sammlung auch auf Probleme grundsätzlicher Natur ein. So findet man in diesem Band eigenwillige, espritvolle Informationen, Analysen und Abkürzungen, deren Generalnenner „Ästhetik“ heißt.

*In Ihrer Buchhandlung*

**Sigbert Mohn Verlag**

RUDOLF NIKOLAUS MAIER

## Das Gedicht

Über die Natur des Dichterischen  
und der dichterischen Formen  
Betrachtungen für Lehrende und Lernende

167 Seiten, Leinenband 9,80 DM

„Diese Betrachtungen über die Natur des Dichterischen und der dichterischen Formen gehen von dem Bewußtsein aus, daß der gebundenen Sprache des Gedichtes eine Aussage innewohnt, die über den Inhalt der Wörter und Sätze hinausgeht. Die Verflechtung dichterisch-sprachlicher Formelemente mit in Sprache geprägten Vergleichsbildern und Symbolen bereitet den Inhalt des Sprachkunstwerkes, seinen ‚tieferen‘ und uns im geistigen Nachvollzug erregenden Sinn. Es ist Absicht und Zweck dieser Betrachtungen, Wege zum Verstehen des Gedichtes zu zeigen. Zur fachgerechten Interpretation? Ja, wenn Interpretation mit Emil Staiger verstanden wird als: ‚Begreifen, was uns ergreift‘.“

Bücher, Düsseldorf

RUDOLF NIKOLAUS MAIER

## Das moderne Gedicht

171 Seiten, Leinenband 9,80 DM

INHALT: *Zur Einführung* | *Vorspiel* | *Auf der Schwelle zwischen zwei Welten*: Hugo von Hofmannsthal, *Der Jüngling und die Spinne* | *Das Experiment der Spiegelzertrümmerung*: Gottfried Benn, *Fragmente* | *Zersetzte Weltsubstanz*: Ingeborg Bachmann, *Nebelland* | *Entwicklung und Abstraktion* | *Der Einbruch des Chimärischen*: Karl Krolow, *Gedicht von der Liebe in unserer Zeit* | *Die Tragödie der Ich-Auflösung*: Marie Luise Kaschnitz, *Genazzano* | *Der automatische Text* | *Surrealistische Bildtechnik*: Karl Krolow, *Die Zeit verändert sich* | *Das surrealistische Ganzbild*: Hans Arp, *Die Ebene* | *Das Eigenmaß der nihilistischen Formen* | *Absurde Spiele* | *Die Überwindung des Nullpunkts* | *Die neue Hinwendung zum Seienden*: Claus Henneberg, *Cantus*; Paul Celan, *Sprachgitter*; Günter Eich, *Einsicht*; Martin Heidegger, *Monogramm des Denkens*; Paul Klee, *Du Still allein* | *Anmerkungen* / *Namensverzeichnis*.



PÄDAGOGISCHER VERLAG SCHWANN  
DÜSSELDORF

# Albert Camus

## Literarische Essays

Licht und Schatten, Hochzeit des Lichts, Heimkehr nach Tipasa  
1.-5. Tausend. 192 Seiten. Leinen DM 12,80

## Dramen

Caligula. Das Mißverständnis. Der Belagerungszustand. Die Gerechten  
6.-8. Tausend. 304 Seiten. Kartoniert DM 12,80, Leinen DM 16,80

## Das Exil und das Reich

Erzählungen

9.-13. Tausend. 200 Seiten. Leinen DM 10,80

## Der Fall

Roman

24.-29. Tausend. 160 Seiten. Leinen DM 8,50

## Der Mensch in der Revolte

Essays

5.-8. Tausend. Neubearbeitete Ausgabe. 336 Seiten. Leinen DM 16,80

Alsrororo Taschenbücher erschienen:

## Die Pest

Roman

213. Tausend. rowohlts rotations roman Nr. 15. DM 1,90

## Der Mythos von Sisyphos

Ein Versuch über das Absurde

rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 90. DM 1,90

Zu beziehen nur durch Ihre Buchhandlung

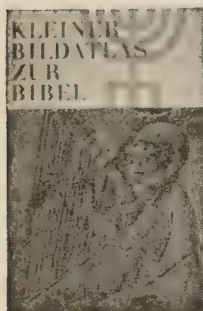
Ausführliche Prospekte verlangen Sie bitte direkt vom

Rowohlt Verlag, Hamburg 13



# Ein neuer Geschichts- und Kulturatlas zur Bibel

Für die Gegenwart ist die Kenntnis der Geschichte und Kultur Israels von großer Bedeutung sowohl für das biblische Geschehen als auch für die Situation in den Ländern des Nahen Ostens. Was sich in biblischer Zeit ereignete, ist nicht nur grundlegend für die Situation in den zwei Jahrtausenden vor Christi Geburt, sondern hat noch weit in die Neuzeit hinein die Geschichte der Völker des Nahen Ostens geprägt. Unsere Neuerscheinung, „Kleiner Bildatlas zur Bibel“, will dem Leser einen Einblick in die Vielfaltigkeit des geschichtlichen und kulturellen Lebens in den beiden Jahrtausenden vor Christi Geburt geben. Dabei stützt er sich auf die modernsten Erkenntnisse der Forschung und berücksichtigt die neuesten archäologischen Ausgrabungen.



## Kleiner Bildatlas zur Bibel

*Von Luc. H. Grollenberg, deutsche Ausgabe von Prof. Dr. H. Eising. 196 Seiten mit über 200 Fotografien, Zeichnungen und vierfarbigen Landkarten. Ganzleinen mit Schutzumschlag 10,80 DM*

Der Text des Buches ist chronologisch aufgebaut und wird durch viele, nahezu unbekannte Abbildungen aufgelockert. Sie veranschaulichen die Landschaften Palästinas und seiner Ausgrabungsstätten, zeigen alte Handschriften, Münzen und Skulpturen sowie interessante Bauwerke, Tempel und Paläste aus biblischer Zeit. Wertvolle Hilfe zum Verständnis der Geschichte des Heiligen Landes bieten zahlreiche Landkarten. Was hier über Israel, die angrenzenden Länder und über die Zeit Jesu gesagt ist, gibt einen tiefen Einblick in die zwei Jahrtausende politischer, wirtschaftlicher und kultureller Ereignisse vor Christi Geburt. Allen geographisch, geschichtlich und kulturell Interessierten bietet dieses Nachschlagewerk viel Wissenswertes über eine erregende Zeitepoche, während es dem Bibelleser unentbehrliche Hilfe zum besseren Verständnis der Schrift leistet.

**Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn**



# NEUERSCHEINUNGEN

FRIEDRICH WILH. KANTZENBACH

## **Evangelium und Dogma**

296 Seiten, Leinen 25,- DM

Was ist unter „Dogma“ zu verstehen? Gehört es zum Wesen des christlichen Glaubens? Ist es Schutzwall für diesen Glauben in der Auseinandersetzung mit Weltanschauungen und anderen Heilsbotschaften? Muß echtes Dogma im Sinne eines erfüllten Beziehungsbegriffes verstanden werden? Das sind einige Fragen aus dem in diesem Buch behandelten Problemkreis. Über diese Fragen finden heute so manche Auseinandersetzungen zentraler Art zwischen den Vertretern eines „dogmatischen“ und den Anhängern eines „undogmatischen“ Christentums statt. Wer Antworten auf diese bedrängenden Fragen sucht und die ganze Geschichte der Beziehungen zwischen „Evangelium“ und „Dogma“ in ihren theologie- und geistesgeschichtlichen Aspekten kennenlernen und an Hand der einschlägigen Quellen mitdenkend studieren will, findet in diesem Werk einen zuverlässigen Wegweiser. Man wird gründlich eingeführt in die hermeneutischen Probleme der bisherigen Dogmengeschichtsforschung.

J. H. MARGULL

## **Theologie der missionarischen Verkündigung**

**Evangelisation als ökumenisches Problem**

336 Seiten, Leinen 24,- DM

„Das Erstlingswerk von Hans Jochen Margull – ‚Theologie der missionarischen Verkündigung‘ – ist mehr als ein Versuch, obwohl sein Verfasser es nur so verstanden wissen möchte. In ihm werden die Geleise für eine Theologie der missionarischen Verkündigung gelegt. Ein Schüler von Walter Freytag gibt hier ein erstes Stück jener Missionstheologie, die Freytag selbst unmittelbar vor seinem Tode herauszuarbeiten sich anschickte. Es ist ein Buch voller Hoffnung, das selbst neue Hoffnung weckt. Es bemüht sich, wie der Untertitel sagt, ‚die Evangelisation als ökumenisches Problem‘ aufzuzeigen, und gibt den Verlauf der ökumenischen Diskussion vorzüglich wieder. Erstaunlich ist die Fülle der angegebenen und durchgearbeiteten Literatur, die unter bestimmten Gesichtspunkten auf über 30 Seiten systematisch geordnet ist. Hier ist behutsame, aber klare Arbeit geleistet worden bis in die neutestamentliche Forschung hinein. Hier kommt von der Theologie her Klärung und Gesundung. Hier geschieht ein Stück theologischer Führung.“

*Sonntagsblatt, Hamburg*

## **Der Remter**

Zeitschrift für Kultur und Politik in Osteuropa

Herausgeber: D. Gerhard Gülzow, Lübeck. Schriftleiter: Friedrich Spiegel-Schmidt, Berchtesgaden

*Eine Zweimonatsschrift. Preis: Einzelheft 2,50 DM, Bezugspreis für ein halbes Jahr (3 Hefte) 6,- DM, zuzüglich 50 Pf Versandkosten*

DER REMTER behandelt in Artikeln, Nachrichten, Glossen, literarischen Beiträgen und Buchbesprechungen die historischen und aktuellen Geschehnisse in Osteuropa im Geiste evangelischer Verantwortung.

**EVANGELISCHES VERLAGSWERK STUTTGART**

„Ein Werk, das in der bestürzenden Vielfalt von Sinneseindrücken in der zeitgenössischen Literatur Vergleichbares nicht hat.“

Deutsche Rundschau

## ELSE LASKER-SCHÜLER

### Gedichte 1902-1943

439 Seiten. Leinen 19,80 DM

*Der vorliegende Band vereinigt zum erstenmal das lyrische Gesamtwerk der Dichterin. Da ferner sämtliche Fassungen berücksichtigt und die Lesarten der verschiedenen Drucke aufgenommen wurden, darf der Band zugleich als der erste Versuch einer kritischen Gesamtausgabe der Gedichte gelten.*

„In Deutschland geboren und aufgewachsen, in Jerusalem, der Heimat ihres Volkes, gestorben, vereinigt die Dichterin mit der weichen und weiten Seele in sich zwei Kulturen, die des Morgen- und des Abendlandes. Ihre Gedichte sind, wie das bei aller echten Dichtung der Fall ist, der reine Spiegel ihres leidenschaftsvollen Herzens: das überströmt, bald in inniger Zuneigung und in Dank an Mutter und Geschwister und an alles, was ihr lieb und teuer waren, bald in glühender Sinnlichkeit und in einem sich Verschenken und Ergießen in andere Seelen, bald in Verzweiflung und brennendem Weh. Ihre Lyrik umfaßt volksliedhafte Töne so gut wie Natur und Liebeslieder, Balladen und religiöse Lieder aus dem Geiste ihres hebräischen Glaubens.“

*Osnabrücker Tageblatt*

„Wie sie in einer fast traumwandlerischen Sicherheit zu sich selbst und zum Wesen der Dinge vor-  
dringt, wie sie der Sprache neue Ausdruckskraft  
abringt und in bestürzender Originalität Tiefste  
in schönster Form aussagt, wird jedem Freund  
echter Lyrik zum Erlebnis.“ *Cosmopress, Gen*

Kösel

IM KÖSEL-VERLAG ZU MÜNCHEN



Ein eindrucksvolles Beispiel für die „Wiedergeburt des deutschen Romans“

MELITA MASCHMANN

# Der Dreizehnte

*Roman. 213 Seiten. Leinen 12,80 DM*

„Am Freitag, dem 12. September 1958, verunglückte auf der Route des Alpes, im Hinterland von Nizza, ein Exkursionsautobus, von dessen dreizehn Insassen zwölf getötet wurden.“

Mit dieser Meldung beginnt der Roman; auf den Schlußpunkt, den sie setzt, führt er zu. Zwischen der Abfahrt und dem Absturz des Wagens, in wenigen Stunden, falten sich die Schicksale der Mitreisenden auseinander. Indem sie sich streifen, berühren oder verflechten, schließen sie sich noch einmal ganz auf. Unabsichtlich geäußerte Worte, langgeplante Gespräche, rückgreifende Gedanken und Träume verbinden diese Menschen oder trennen sie durch Gleichgültigkeit oder Haß.

Aus Verhüllungen und Masken, aus Schutt und Scherben schält sich der Kern dieser Schicksale. Die Lebensläufe, ob sie nun armselig und mißraten oder reich und gelungen erscheinen, kommen allmählich zum Aufleuchten, bis im Augenblick des Todes die Grundfigur jedes Lebens ihre reine Gestalt gewinnt und sich vollendet.

Die Erzählerin, die hier ihren zweiten Roman vorlegt, stellt nirgends die Frage nach dem Sinn des Geschehens, aber diese steht doch hinter dem Ganzen, wie sie Thornton Wilder in „Die Brücke von San Luis Rey“ formuliert hat: »Warum geschah das just diesen . . .? Wenn es überhaupt einen Plan im Weltall gibt, wenn dem menschlichen Dasein irgendein Sinn innewohnte, mußte er sich, wenn auch noch so geheimnisvoll verborgen, sicherlich in diesen so jäh abgeschnittenen Lebensläufen entdecken lassen. Entweder leben wir durch Zufall und sterben durch Zufall, oder wir leben nach einem Plan und sterben nach einem Plan.“

So wie sich jeder Mensch diese Frage vorlegt, so haben sich auch die Dichter immer wieder daran versucht. Melita Maschmann tut dies auf ihre eigene, selbständige Weise, und weil sie eine Erzählerin ist, liegt ihre Antwort in der Geschichte selbst. Wie das geschieht – das weist sie als eine Dichterin aus, die schon bei ihrem zweiten Buch ihrer Mittel ganz sicher ist. Sie entläßt den Leser mit jenem schwer zu begründenden Glücksgefühl, das ein gelungenes Kunstwerk vermittelt.



**deutsche verlags-anstalt  
stuttgart**

## **Ivo Michiels**

### **Der Abschied**

*Roman. Aus dem Niederländischen übertragen von  
Annelotte Piper. 196 Seiten. Leinen 10,80 DM*

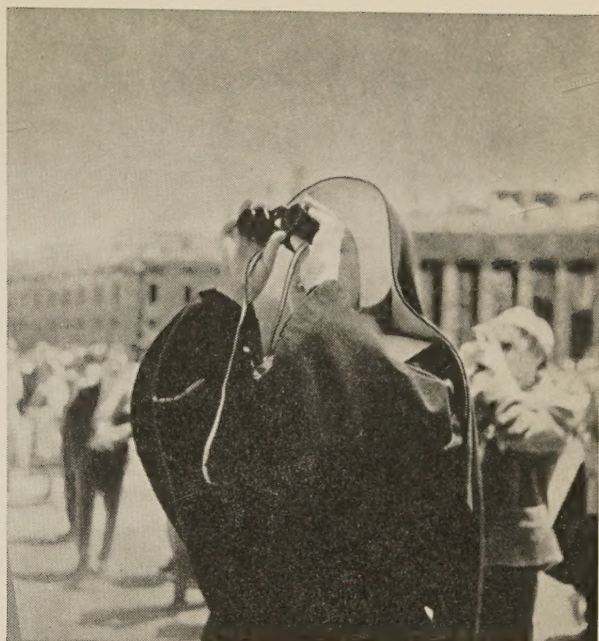
Im Stadtzentrum strömten die Menschen aus den letzten Kinovorstellungen, immer mehr Leute stiegen in seine Straßenbahn ein, und als man erst einmal den Bahnhof hinter sich gelassen hatte, sah es im Wagen aus, als habe man die verschiedenen Regenmantelmarken zur Schau gestellt, nachdem sie auf ihre Undurchlässigkeit geprüft worden waren. Pierre zwängte sich mit seinem Koffer zum Führerstand durch, und obgleich der Regen hart an die Scheiben schlug, stieg er eine Haltestelle früher aus. Und als er im prasselnden Regen durch die Koeveldstraße ging und in die Van-Beethoven-Straße einbog, wo sie wohnten, wollte er nur noch die Nacht oder sich und Laure allein haben. Und weil er das so brennend wünschte, mußte er sich noch einmal – wie eine Art Abrechnung – den Kapitän vor Augen führen, den Kapitän und den Befehl des Kapitäns und Jessen, der neben ihm an der Reling gestanden hatte, Jessen, der nicht nach Hause konnte, oder wohl nach Hause, nicht aber rechtzeitig zurück. Und er sah selbst, wie er das Fallreep hinunterstieg und nach Hause ging, sah sich selbst und alles, was in dem Stück, das »Die Heimkehr« hieß, noch immer nicht endgültig aufgeführt worden war, sondern nur endlos geprobt wurde.

Eine ganz kurze Szene aus dem Roman, mit dem sich Ivo Michiels, eines der stärksten Talente innerhalb der modernen belgischen Literatur, dem deutschen Leser zum erstenmal vorstellt. Bei der Lektüre wird man sich davon überzeugen, daß – wie es in einem kurzen Abriß der flämischen Literatur unserer Zeit heißt – »Michiels mehr ist als ein großes Versprechen. In seinem Buch ›Der Abschied‹ fängt der Autor mit außerordentlich geschickt angelegten Rückblenden jene aus der Spannung zwischen Innen- und Außenwelt resultierende Wehmut und Nervosität ein, die kennzeichnend ist für den modernen Menschen, mag er nun in Hamburg wohnen oder in Lüttich, in New York oder in Antwerpen.«

*In Ihrer Buchhandlung*

**Sigbert Mohn Verlag**





## Nico Jesse **Menschen in Rom**

Einleitung von Hermann Kesten  
24 Seiten Text, dazu 96 schwarz-  
weiße Tiefdrucktafeln. Groß-  
format 19,5 x 23,5 cm. Zwei-  
farbiger zellophanierter Ein-  
band 10,80 DM.

»Rom ist die Stadt der Katzen, Ketzer und Kinder. Kinder und Katzen und Ketzer sind die heimlichen Könige, ja es riecht nach ihnen die ganze Stadt, wie nach Weihrauch und Maronibraten, nach den Parfums der bessern Herren und dem Kaffee der Espressomaschinen, nach gebackenem Olivenöl und dem neuen Wein, dem Chianti, dem Frascati. – Der römische Ton und Jargon und die römische Attitüde sind in Italien wieder vorherrschend geworden. Man findet sie in vielen Büchern, wie bei Alberto Moravia und Pierpaolo Pasolini. – Wer bildet eigentlich den schöpferischen Kern einer solchen Stadt, die Einheimischen oder die Zugereisten oder gar die Fremden? Die Mischung tut es. – Die Römer sind so tätig, so fleißig, so vernünftig, so geschickt, die besseren Leute so streng formell, das Volk so formlos herzlich. Selbst arme Römer wissen ihr Leben zu genießen, sie haben eine fröhliche Form der Lebensführung und gönnen sich Muße. – Es ist ein heiteres Volk.« – Nico Jesse hat es verstanden, in seinen Bildern nicht nur das Optische einzufangen, die Hermann Kesten in seiner Einleitung mit außerordentlichem Geschick »zur Sprache gebracht« hat.

In Ihrer Buchhandlung

**Sigbert Mohn Verlag**



Neuerscheinung Frühjahr 1960

# DIE KUNST OZEANIENS



von Tibor Bodrogi

176 Seiten · 80 Seiten farbige Abbildungen und 48 Seiten Schwarz-  
weißabbildungen · Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag · 29,50 DM

Durch einige populärwissenschaftliche Werke wurde in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die Osterinsel und die übrigen Inselgruppen Ozeaniens gelenkt. Wer kennt heute nicht die seltsam fremdartig anmutenden riesigen Statuen aus schwarzem Tuff, die auf steinernen Plattformen oder Kratern stehen! – Wer weiß nicht von der Verehrung einer Vogel-Gottheit durch die Polynesier?

Alte Kulturen und äußerste Primitivität mischen sich bei den vielfältigen Stämmen, welche die Bevölkerung Ozeaniens ausmachen. Dementsprechend ist die religiöse wie auch die profane Kunst dieser Inseln recht unterschiedlich und von allerhöchstem Interesse! In diesem Band wird nun erstmals der Versuch einer umfassenden Abhandlung über die ozeanische Kunst unternommen, und zahlreiche ganzseitige bunte und einfarbige Bilder erläutern den von einem Experten anschaulich verfaßten Text. Von den primitivsten kultischen Tanzmasken über die eigenartigen Bastwirkereien bis zu künstlerischen Schnitzarbeiten finden wir hier alles, was einen Einblick in diese uns bisher fast unbekannte Welt gewährt.



VERLAG ANDREAS ZETTNER

WÜRZBURG-WIEN